

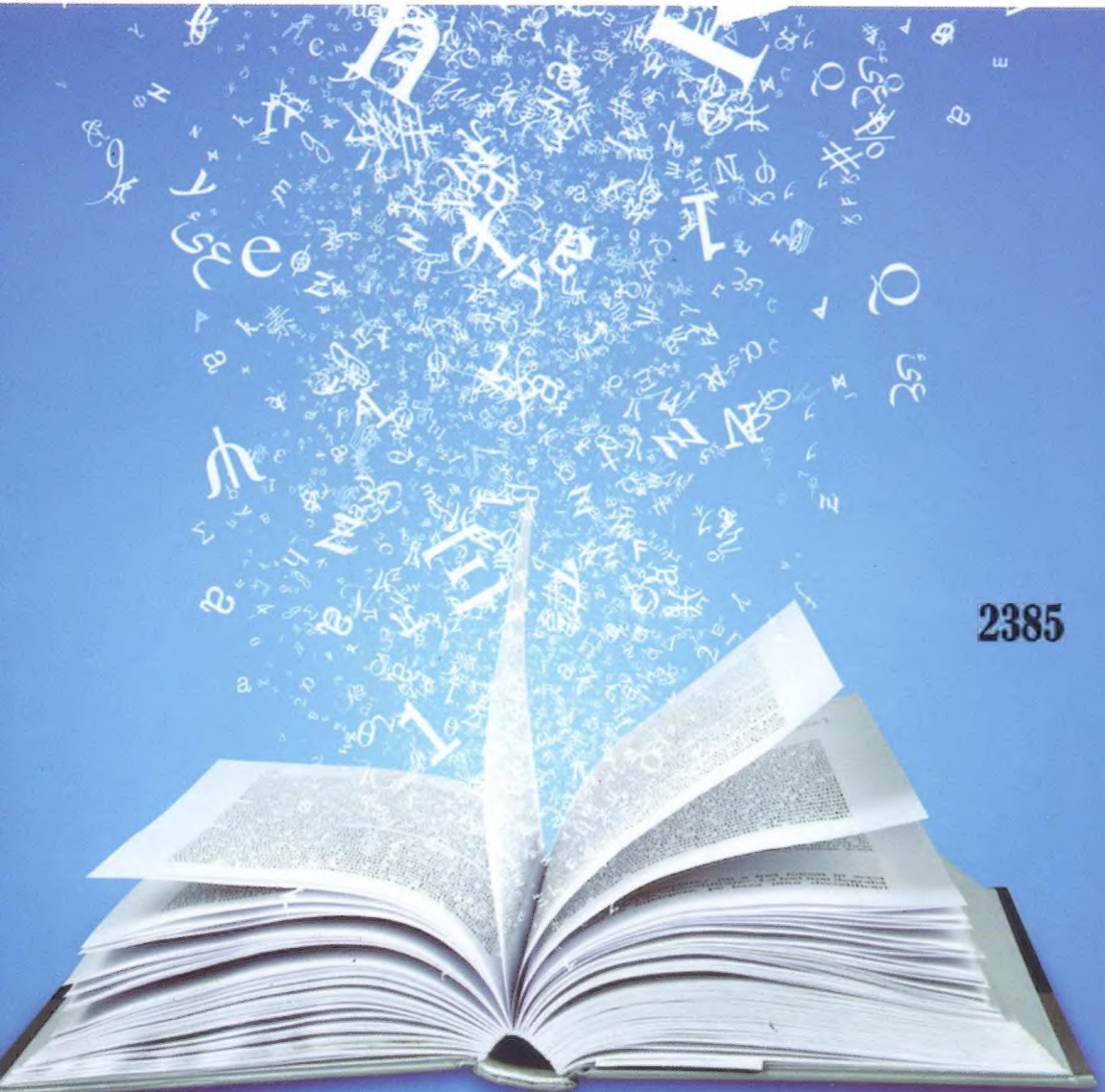
دبرا بارسونز

رواد نظرية الرواية الحديثة

جيمس جويس دوروثي ريتشاردسن فرجينيا وولف

ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي

2385



يتناول الكتاب الذي بين أيدينا جهد ثلاثة كُتّاب أسسوا للرواية
الحدائثية ممارسةً وتطبيقاً: رجل (جيمس جويس) وامرأتان
(فرجينيا وولف، ودوروثي ريتشاردسن)، وفي ذلك دلالة على أن
المرأة كان لها النصيب الأكبر في القيام بالتأسيس للرواية
الحدائثية، والتحريض على النظر في وضع المرأة في المجتمع،
وهو وضع يقوم على التهميش والإقصاء؛ مما مهد السبيل فيما
بعد لحركة نسوية كبرى شاعت في أوائل القرن العشرين، وكانت
أكثر اشتعلاً في الستينيات والسبعينيات، ولا تزال تثمر أدباً
وشعراً وسياسةً إلى يومنا هذا.

رواد نظرية الرواية الحداثية

جيمس جويس، ودوروثي ريتشاردسن، وفرجينيا وولف

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2385
- رواد نظرية الرواية الحديثة: جيمس جويس، ودوروثي ريتشاردسن، وفرجينيا وولف
- دبرا بارسونز
- أحمد الشيمي
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:

Theorists of the Modernist Novel:
James Joyce, Dorothy Richardson and Virginia Woolf
By: Deborah Parsons
Copyright © 2007 by Deborah Parsons
Arabic Translation © 2016, National Center for Translation
Authorized translation from the English language edition published
by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group
All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

رواد نظرية الرواية الحديثة

جيمس جويس، ودوروثي ريتشاردسن، وفرجينيا وولف

تأليف: دبرا بارسونز

ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي



2016

بارسونز، دبرا.

رواد نظرية الرواية الحدائية: جيمس جويس،
دوروثي ريتشارد سن، فرجينيا وولف/ تأليف: دبرا
بارسونز: ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي. -
القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦.

٢٠٨ ص: ٢٤ سم.

تتمك ١ ٠٧٦٨ ٩٢ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - الأدباء - تراجم..

٢ - القصص - تاريخ ونقد.

١ - الشيمي، أحمد. (مترجم، مقدم)

ب - العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦١٤٩ / ٢٠١٦

I. S. B. N 978 - 977 - 92 - 0768 - 1

ديوى ٩٢٨

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي، وتعريفه بها. والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

المحتويات

7 تقديم المترجم
15 تصدير محرر السلسلة
21 «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن»، لماذا؟
43 أفكار تأسيسية
45 ١_ واقعية جديدة
87 ٢_ الشخصية والوعى
119 ٣_ النوع والرواية
153 ٤_ الزمن والتاريخ
179 بعد جويس
185 هوامش
187 مزيد من القراءات
195 بيلوجرافيا الكتاب

تقديم المترجم

يبدو الحديث عن الرواية الخدائية اليوم - ظاهريًا على الأقل - في غير وقته؛ لأن العالم يتحدث الآن عن رواية ما بعد الخدائية، ورواية ما بعد الخدائية هذه رواية متقدمة تجاوزت الخدائية وراحت تطوف في عوالم جديدة وآفاق أكثر رحابة. فالرواية التي أنتجها الخدائيون في النصف الأول من القرن العشرين تبدو متخلفة أمام رواية النصف الثاني من القرن العشرين التي أنتجها كُتّاب ما بعد الخدائية أمثال: «فلاديمير نابوكوف»، و«وليام بارو»، و«جوليو كورتازار»، و«دون ديبلو»، و«توماس بنشن»، و«إتالو كالفينو»، و«جون فاولز»، و«دونالد بارثلميجي»، و«أمبرتو إيكو»، و«وليام جاس»، و«ديفيد ميتشل»، وغير هؤلاء كثيرون. فقد انطلقت رواية ما بعد الخدائية في مجال اللعب اللغوي إلى آفاق لم تعرفها الرواية الخدائية، وجرب كُتّاب رواية ما بعد الخدائية بنيات شكلية لم يعرفها الخدائيون، سواء على مستوى التركيب المعماري للرواية أو على مستوى السرد أو حتى على مستوى رسم الشخصيات وتطورها. أيضًا ارتاد كتاب رواية ما بعد الخدائية أبعادًا جديدة في تعاملهم مع الزمن الروائي، ومزجهم بين الثقافة الشعبية وثقافة الطبقات الراقية، وفي غرامهم بما يُعرف بـ: «الميتافكشن»، أو رواية الرواية، وكذلك بما يسمونه «الباستيش» وهو ضرب من الكتابة يجمع بين أشياء كثيرة أحيانًا متناقضة: فيجمع - مثلاً - بين القديم والجديد، وبين الحوار والسرد، وبين الرواية والقصة القصيرة والشعر.

ولكن الحديث عن الرواية الخدائية لا يمضي عبثًا؛ على الأقل هو حديث عن مرحلة خصبة في تاريخ الرواية، استهل فيها كُتّاب الرواية عصرًا جديدًا من الكتابة السردية أقلقت الفكر الإنساني لا في مجال القصص فحسب، وإنما في مجالات أخرى كثيرة، فقد بدأت الفنون تطل على العلوم، وبدأت العلوم تستلهم الفنون استلهامًا لم

تعرف البشرية مثله في الاتساع. كانت الرواية الخدائية ثورة على الأسلوب التقليدي في كتابة الرواية، وحملة على الواقعية التي استقرت في القرن التاسع عشر بصفة خاصة، وعلى تمثيلها للوعي والذات الإنسانية. وكانت الرواية الخدائية - أيضًا - حملة على الرومانسية التي راحت تراجع تحت ضربات التغيير الاقتصادي والاجتماعي والثقافي في المجتمع الغربي في أواخر القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين. لم يكن من الممكن أن تستمر ثورة الرومانسيين على القيم الاجتماعية والسياسية الأرستقراطية التي أنتجها التنوير؛ لأن التطورات الهائلة لم تنجح في إزاحة هذه القيم فقط، وإنما عملت على إزاحة الطبقة الأرستقراطية ذاتها. ولم يكن من الممكن أن تستمر نظرة الرومانسيين إلى العالم الداخلي للفرد كمساحة بيضاء لا تنشط إلا حين يُتوجه إليها بالخطاب، بعد أن أنبأنا الخدائيون بأن نفوسنا تنطوي على عوامل ليست لها قرار، وأن معرفتنا بهذه العوالم قليلة، وربما نجهلها جهلاً تاماً، بل ذهب الخدائيون إلى أبعد من ذلك حين أنبأنا كبيرهم «فرويد» بأننا نعجز عن التحكم في بواطننا، وأن نفوسنا تنطوي على نفوس أخرى ليس لنا عليها سلطان.

بدأت الخدائية في الأدب بسبب اضطرابات السياسة، وبسبب الصدمات التي أحدثتها العلوم الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية في أوائل القرن التاسع عشر. بدأت الخدائية في الأدب في أوائل القرن العشرين، ويُقال إن «فرچينيا وولف» هي التي بدأتها، ويُقال إنها بدأت قبل «فرچينيا وولف»، على يد «جوزيف كونراد» (١٨٥٧-١٩٢٤) عندما كتب روايته «قلب الظلام» عام (١٩٠٢)، ويُقال إن كاتباً غريب الأطوار توفي في الرابعة والثلاثين من عمره يُدعى «ألفرد جاري» (١٨٧٣-١٩٠٧) هو الذي استهل الخدائية بما كتبه في مجال المسرح عندما أصدر مسرحية تُسمى «أوبو روا» أو «الملك أوبو» في عام (١٨٩٦)، حمل فيها على المسرح التقليدي، وعبر عن سخطه على الأشكال الأدبية المتوارثة، بل عبر فيها عن سخطه على التراث الغربي كله بما فيه من فلسفة ومنطق وفن. استقرت الخدائية في الرواية في أوائل القرن العشرين وحتى منتصفه بإنجازات هائلة تتجاوز المتوقع. كتب «مارسيل بروست» روايته الممتازة «البحث عن الزمن الضائع» (١٩١٧-١٩٢٣)، وكتب «فرانز كافكا» رواياته الرائعة «مسخ الكائنات» في عام (١٩١٥)، و«المحاكمة» في عام (١٩٢٥)، و«القلعة» في عام (١٩٢٦)، وكتبت «دوروثي ريتشاردسن» روايتها «رحلة حج» ذات الأجزاء الثلاثة

عشر (١٩١٥-١٩٣٨)، وكتب «رينر ماري ريلكه» قصائده بين عامي (١٨٧٥-١٩٢٦)، وكتب «لوردز بيرج» مذكراته في عام (١٩٢١)، و«سونيتات إلى أورفيوس» في عام (١٩٢٢) وكتب «لويجي بيراندللو» (١٨٦٧-١٩٣٦) «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» في عام (١٩٢١)، وكتب «د. د. ه. لورنس» (١٨٨٥-١٩٣٠) روايات شهيرة منها «أبناء وعشاق» في عام (١٩١٣)، و«قوس قزح» في عام (١٩١٥)، وكتب «ويندهام لويس» (١٨٨٢-١٩٥٧) رواية «القار» في عام (١٩١٨)؛ وكتب «وليام بتلر بيتس» (١٨٦٥-١٩٣٩): «الخوذة الخضراء» في عام (١٩١٠) وقصيدة «أوزات برية في بحيرة كول» في عام (١٩١٧)، وكتب «يوجين أونيل» (١٨٨٨-١٩٥٣) مسرحيات: «آنا كريستي» في عام (١٩٢٠)، و«الإمبراطور جونز» في عام (١٩٢٠)، وكتب «ت. س. إليوت» (١٨٨٨-١٩٢٢) «الرباعيات الأربع» بين عامي (١٩٣٥-١٩٤٢)، و«الأرض الخراب» في عام (١٩٢٢)، وكتب «إزرا باوند» (١٨٨٥-١٩٧٢) «الأناشيد» بين عامي (١٩١٧-١٩٦٤) وكتب «جيمس جويس» (١٨٨٢-١٩٤١) رواية «صورة الفنان شابا» في عام (١٩١٦)، و«يوليسيز» في عام (١٩٢٢).

أجمع هؤلاء جميعاً على الحملة على القواعد التقليدية في كتابة النثر والشعر، وأجمعوا أيضاً على أن المزاج النفسى للناس قد تغير؛ فقد تفتح وعى الناس على أن الحقيقة المطلقة لا يمكن الوصول إليها، وأن الإنسان كائن معقد يخفى غير ما يبطن، ويبطن أكثر مما يخفى، وأن باطنه يخزن أسراراً لا حصر لها. كان الناس في الماضي يحمدون الرأى الواحد، وخاصة عندما يجيء من أهل الحل والعقد، اهتزت هذه القناعة اهتزازاً كبيراً في أوائل القرن العشرين، وربما قبل ذلك في أواخر القرن التاسع عشر، حين أحس الأدباء بالخطر المحدق على القارة الأوروبية التي حسب الناس أنها استنامت للاستقرار، وأنست للسلام، وأيقنت من التقدم، وتأكدت من تحقيق الازدهار المطلق، عبر عن ذلك المفكر الشاعر «ماثيو آرنولد» في قصيدة له كتبها في المهزيع الأخير من القرن التاسع عشر بعنوان: «شاطئ دوفر» نقرأ خاتمتها:

إيه يا حب! تعال نصارع

بعضنا بعضاً! لأن العالم الذى يبدو

أماناً أشبه بجزيرة تسكنها الأحلام

وشديد التنوع والجمال والشباب،
يخلو - في الواقع - من المتعة والحب والنور
واليقين والسلام وما يعين على الآلام،
بل إننا هنا أشبه بجماعة تركوها في صحراء مظلمة
سمعت أبواقًا متنافرة تدعوها إلى الخروج والجهاد
إلى حيث جيوش جاهلة يصطدم بعضها ببعض في الظلام.

هكذا استعشر «آرنولد» أن السلام الطويل الذي أظلم العالم الأوروبي طوال القرن التاسع عشر، أو تحديدًا عقب الحروب «الناپوليونية» (١٨١٥) في طريقه إلى الأفول. فقد نعم الأوروبيون بما يقترب من القرن (١٨١٥ - ١٩١٤) من الازدهار الاقتصادي والتقدم العلمي والنظم الدستورية القائمة على الديمقراطية. كان الأوروبيون يسرون في طريق التقدم في خطى واثقة وآمال لا تحدها حدود. لم يكن يتصور أحد من الأوروبيين أن القرن العشرين سوف يصبح مختلفًا أشد الاختلاف، ومحبطًا غاية الإحباط، ومثبطًا للهمم كأشد ما يكون التثييط للهمم. لم يكن يتصور ذلك أحد إلا القادرين على استكناه الحاضر، واستشراف المستقبل، والنفاز من ستائر الغيب، من أمثال «ماثيو آرنولد» وغيره من المفكرين الراسخين في الفكر. فما اندلعت الحرب العالمية الأولى حتى مضت دول القارة الأوربية تفرغ من حرب لتخوض حربًا جديدة أشد وطأة وأكثر تدميرًا إلى يوم الناس هذا. أحس الناس بعد الحرب العالمية الأولى أن العالم ينطوى على قدر من الشر أكثر مما كانوا يظنون، وأن الحياة يمكن أن تُسلب لأسباب واهية، وأن الفرد لا يستطيع وضع ثقته في عالم جرب قدرته على التدمير والقتل، ويستعد لقتل وتدمير أكثر فتكًا، وأبعد مدى.

كان «جيمس چويس» و«دوروثي ريتشاردسن» و«فرجينيا وولف» من أبرز كُتّاب الرواية الحدائية، ومن أبرز نقادها أيضًا. تتضمن الأعمال الكاملة لـ: «جيمس چويس» ثلاثة دواوين شعرية ومسرحية ومقالات صحفية ورسائل. ولكن شهرة «چويس» كشاعر وصحفي وكاتب مسرحي لا يكاد يشعر بها أحد؛ فهو معروف بدوره الرائد في مجال الرواية الحدائية والتنظير لها. يُعرف «چويس» أكثر ما يُعرف بروايات

«يوليسيز» و«فينجانز ويك» و«صورة الفنان في شبابه» ومجموعته القصصية المعنونة بـ: «أهالي دبلن». وهى روايات تمثل الحداثة الأدبية فى أشد قوتها. صدرت رواية «يوليسيز» فى عام (١٩٢٢) وهو العام نفسه الذى صدرت فيه قصيدة «الأرض الخراب» لـ: «ت. س. إليوت». كانت الرواية والقصيدة بمثابة البيان الاحتجاجى فى وجه عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى، وخاصة فى «دبلن» و«لندن». فشخصيات الرواية تعيش فى مدينة «دبلن» التى يكثُر فيها الفساد، وتغشاها الفوضى، ويشعر فيها الإنسان بسوء منقلبه، وضآلة حجمه، ورقة حاله. وما قرأ «إليوت» رواية «يوليسيز» حتى راح يكتب:

يستخدِم السيد «چويس» الأسطورة، وهو حين يستعين بالأسطورة لخلق عالم يوازى العالم الذى يعيشه، إنما يضم القديم إلى الجديد، ويخرج علينا بطريقة لا بد أن الكتاب بعده سوف يحتذونها... هى ببساطة طريقة ربما تطمح إلى الوعى بذلك القدر الضخم من العقم والفوضى التى تغشى حياتنا المعاصرة، وإلى إعادة ضبط العالم وتشكيله وترتيبه.

يتناول الكتاب الذى بين أيدينا جهد ثلاثة كُتَّاب أسَّسوا للرواية الحداثية ممارسة وتطبيقاً: رجل (جيمس چويس) وامرأتين (فرجينيا وولف، ودوروثى ريتشاردسن)، وفى ذلك دلالة على أن المرأة كان لها النصيب الأكبر فى القيام بالتأسيس للرواية الحداثية، والتحرير على النظر فى وضع المرأة فى المجتمع، وهو وضع يقوم على التهميش والإقصاء، مما مهد السبيل فيما بعد لحركة نسوية كبرى شاعت فى أوائل القرن العشرين، وكانت أكثر اشتعالاً فى الستينيات والسبعينيات، ولا تزال تثمر أدباً وشعراً وسياسة إلى يومنا هذا.

كان «چويس» من أيرلندا بحكم المولد والثقافة، ولكنه كان يريد أن يمنحنا الانطباع بأنه ينتمى إلى القارة الأوروبية؛ فقد عاش فى «تريست» فى إيطاليا، وعاش فى «باريس» فى فرنسا، وعاش ومات فى «زيورخ» فى ألمانيا. ولكن «چويس» لم يكتب إلا عن «أيرلندا»، ولم يصور إلا أساطيرها، وتاريخها، ولم يتناول إلا حياة «الدبلنيين» بالتمثيل والتصوير. و«چويس» لم يصور حياة الأغنياء، ولم يمثل حياة الطبقة الراقية فى «دبلن» وإنما صور حياة الفقراء، فكانت شخصياته من المحبطين الهائمين على وجوههم، الباحثين عن الخلاص. وكانت هذه الشخصيات رموزاً لهذه الطبقة المدممة التى كانت

ضحية للأطماع البريطانية، والإمبراطورية البريطانية التى أمعنت فى التوسع، وأسرفت فى جمع القوة، وبالغت فى بناء المدن، ولكنها لم تفلح فى تخليص الأيرلنديين من الفقر والضياع. ولكن «جويس» لم يكن من أهم كتّاب الحداثة التى شاعت فى أوائل القرن العشرين لهذا السبب وحده؛ لم يكن تصويره لتلك الطبقة المعدمة التى كانت تعيش فى «دبلن» هو الذى جعله يظهر على الحداثيين جميعًا فى ذلك الوقت. كان «جويس» يدرك - شأنه فى ذلك شأن «وولف» و«ريتشاردسن» - أن الزمن الجديد يحتاج إلى فن جديد، وأن أول القرن العشرين ينذر بأحداث جسام توشك أن تغير العالم.

اشتهرت «دوروثى ريتشاردسن» بروايتها الضخمة ذات الأربعة أسفار التى تضم ثلاثة عشر جزءًا هى: «أسقف مديبة» (١٩١٥)، و«مياة زاكدة» (١٩١٦)، و«قرص العسل» الجزء الأول (١٩١٧)، و«التفك» (١٩١٩)، و«الفترة الفاصلة» الجزء الأول (١٩١٩) و«الورطة» (١٩٢١)، و«أضواء حائرة» (١٩٢٣) و«الشرك» الجزء الثالث (١٩٢٥)، و«أوبرلاند» (١٩٢٧)، و«يد الفجر اليسرى» (١٩٣١)، و«الأفق الواضح» (١٩٣٥)، و«تل دمبل» (١٩٣٨)، و«ضوء القمر فى مارس» الجزء الرابع، وهو الجزء الذى نُشر فى عام (١٩٦٧) بعد وفاتها. وهى رواية تدخل فى نوع روايات التأسيس، أو روايات التكوين، أو روايات التحولات العاطفية، وهى التسميات التى تعبر عن حيرة المترجم أمام مصطلح bildungsroman الألماني. وقد عانت «ريتشاردسن» من تجاهل النقاد والقراء على السواء، وحتى من تجاهل زميلتها فى المهنة «فريچينيا وولف»، وذلك بسبب أسلوبها الغريب الذى تصف به بطلتها «ميريام هندرسن» التى تنتقل نفسياً من طور إلى طور. تسعى «ميريام هندرسن» إلى تحقيق شخصيتها من خلال شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية، والتقلبات النفسية، والعوائق البشرية، تدعّن تارة، وتتمرد تارة أخرى، حتى تحقق ما تريد من هوية تعبر عن نفسها، عبر مسار صعب من فترة الطفولة الباكرة وحتى فترة النضج. خلال الرحلة تفقد البطلة فهمها لنفسها، وتلتسمه عند الآخرين تارة، وفى الظروف المحيطة بها تارة أخرى، ثم تعود إلى أغوار نفسها العميقة، وتصبح الرحلة نفسها تجسيداً لرحلة المرأة بحثاً عن ذاتها فى مجتمع يتجاهلها، ويضرب حولها السياج.

وُلدت «فريجينا وولف» في الخامس والعشرين من يناير من عام (١٨٨٢)، كان أبوها هو السير «ليزلى ستيفن» الكاتب المشهور، وزوجته الثانية «جوليا برنسيب جاكسون دكورث»، ويُقال: إنها تعلمت في البيت، فقد نشأت على مكتبة أبيها الكبيرة، وكانت ترى زواره الكثيرين من أقطاب الأدب والفن والفكر، وكانت تصغى إلى ما يقولون، وتتأثر بها يروون من قصص، وتستفيد بها يقومون به من تحليلات فلسفية، وتعليقات نقدية. رأت في بيت أبيها من المهمين: «توماس هاردي»، و«جورج ميريدث»، و«هنري جيمس». وعندما توفي أبوها في عام (١٩٠٢) انتقلت هي وأختها «فانيسيا» إلى «بلومزبري». وفي عام (١٩١٢) تزوجت من الصحفي «ليونارد وولف» وعاشا في «ريتشموند» حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى في عام (١٩١٤). هنالك تحلق حولها نفر من كُتّاب الأدب الجدد سُميت فيما بعد بـ: «جماعة بلومزبري» منهم «روجر فراي» و«لايتون سترابي» و«كلايف فانيسيا بل» و«رايموند موريمر» و«دافيد جارنت» و«ستيفن سبندر». ويُذكر أن الرهط كانوا يجتمعون في أيام الثلاثاء في بيت «وولف» نفسها، وكانت «صامته أغلب الوقت، مضطربة بين خجلها الشديد وصمتها المطبق، وحديثها الصاخب المقعم بالنقد اللاذع، والهجوم الجارف». مما كان يدل على أن مسًا من اختلاط العقل كانت تعاني منه. في تلك الأثناء كانت «وولف» تكتب مقالات نقدية في جريدة «ملحق التايمز الأدبي»، وفي عام (١٩٠٤) انتهت من روايتها «الرحلة إلى الخارج» والتي لم تُبشر إلا في عام (١٩١٥). لقد قضت «وولف» غرقًا في الثامن من مارس من عام (١٩٤١) في نهر «أووز»، ويُقال: إنها انتحرت، ويُقال: إن هناك سببًا لانتحارها، وربما أكثر من سبب؛ فربما أظلمت الدنيا في عينيها بسبب الحرب العالمية الثانية خاصة بعد أن أصابت غارات النازيين بيتها نفسه، وربما أظلمت الدنيا في عينيها لأنها لم تُوفق في روايتها الأخيرة المعنونة بـ: «بين الفصول»، وربما خشيت أن يعاودها المرض النفسى الذى كانت تعاني منه في «ريتشموند»، ففقد التركيز في عملها، ولعلها خشيت أن تفقد كرامتها الإنسانية نفسها أمام زوجها الكريم، وفي الرسالة التى تركتها له ما يدفع بعض النقاد إلى الجزم بأنها ماتت متحرة، تقول كلماتها الأخيرة إلى زوجها «ليونارد وولف»:

أصبحت على يقين بأن نوبة الجنون ستعاودنى عما قريب. يغمرنى شعور بأنه لا قبل لنا بحرب كبرى أخرى، وأيام حالكة أخرى، هذه المرة ستكون القاضية، لن

أنحمل، بدأت أسمع أصواتًا لا أعرف مصدرها، وبدأت أفقد التركيز في عملي، لقد قاومت كثيرًا، لا قبل لي بمزيد من المقاومة، تأكد من أن كل سعادة أحسست بها في حياتي كانت بسببك، لقد كنت أكثر من رائع معي، فهل أظل مصدرًا للعذابك؟ لا يمكن أن أستمّر في إفساد الحياة عليك إلى الأبد.

إن الكاتبة «إبرا بارسونز» تناول هؤلاء الرواد الثلاثة بأسلوب سلس أرجو أن أكون قد وفقت في نقله إلى العربية، وأرجو كذلك أن يستفيد منه القارئ العادي والمتخصص على السواء، وأن يكون الكتاب مناسبة للحث على نقل إبداعات الثلاثة إلى اللغة العربية. وندعو الله أن تنهض بلادنا من خلال علمائها ومفكرها ومثقفها، وأن يتحقق ذلك ونحن ندلف إلى عصر الحداثة الحقيقية في مصر بعد ثورة يناير (٢٠١١) التي لا تزال تعمل عملها في نفوس المصريين نحو صياغة أسلوب جديد للحياة نتمنى أن يستجيب للطموحات، ويعمل على تحقيق التطلعات.

د/ أحمد الشيمي

٢٠١٢ / ٦ / ١٢

تصدير محرر السلسلة

تقدم كتب هذه السلسلة أهم مفكرى النقد الأدبى الذين كان لهم تأثير كبير فى الدراسات الأدبية والإنسانية بشكل عام. سلسلة «مفكر وروتلدج النقديون» تقدم لك الكتب التى تفضل أن ترجع إليها حين تريد دراسة أفكار كاتب ما، أو تعين لك فكرة وأنت مشغول بالدراسة. كل كتاب من كتب هذه السلسلة يزودك بالأدوات التى تعينك على تناول هؤلاء المفكرين ونصوصهم التأسيسية؛ فهو يشرح لك أفكارهم الأساسية، ويضع هذه الأفكار فى سياقها، وقد يطلعك - وربما هو الأهم - على السبب فى احتفاء الناس هؤلاء الكتاب. نركز فى هذه السلسلة على إنتاج كتب إرشادية مختصرة، ولا نركز على الجانب الموهل فى التخصص. ورغم أن التركيز منصب على نقاد بعينهم فإن القائمين على تحرير السلسلة لا يؤكدون على أن الناقد، أو المفكر الناقد، قد عاش فى فراغ؛ ولكنهم يعتقدون أن المفكر الناقد قد انطلق بفكره ونقده من تاريخه الفكرى والثقافى والاجتماعى الرحب. أخيراً نقول: إن كتب هذه السلسلة ستصبح جسراً بينك وبين نصوص هؤلاء النقاد المفكرين وهذا معناه: أنها لا تستبدل بنصوصهم كتباً إرشادية سهلة، ولكننا نسعى إلى أن نواصل ما بدأوه، ونعمل على تيسير ما كتبوه. وفى بعض الحالات نتناول عددًا قليلاً من الكتاب المفكرين الذين يعملون فى حقل معرفى واحد، ويعكفون على دراسة أفكار متشابهة، أو يؤثر الواحد منهم فى الآخر.

مثل هذه الكتب ضرورية لأكثر من سبب قد نفهمه مما كتبه الناقد الأدبى «فرانك كرمود» فى عام (١٩٩٧) فى سيرته الذاتية التى كان عنوانها: «بدون عنوان»، يصف أياماً فى حقبة الستينيات، يقول:

على مروج الصيف الجميلة، كان الشباب يستلقون على ظهورهم طوال الليل، يتخفون من متاعب النهار، ويصغون إلى جوقة من عازفى الموسيقى البالية، وقد التحفوا بالبطاطين، أو اختفوا فى أكياس نومهم، يتبادلون أطراف الحديث

والكرى يداعب الجفون، حول معلمى ذلك الزمان... كانوا يرددون ضرباً من
الأفاويل المرسلة؛ لذا كان اقتراحى الذى اقترحته وأنا على مائدة الغداء، أو
قل: ارجلته ارجالاً؛ هو ظهور سلسلة من الكتب المختصرة زهيدة الثمن، تقدم
هؤلاء الكتاب والمفكرين إلى القراء، في مقدمات موثوق بها ولكنها ميسرة على
الأفهام.

لا تزال الحاجة ملحة اليوم لتقديم المفكرين والنقاد، في «مقدمات موثوق بها
ولكنها ميسرة على الأفهام» كما يقول كرمود. ولكن هذه السلسلة التى بين أيدينا،
تعكس عالماً مختلفاً عن عالم الستينيات الذى يتحدث عنه كرمود. فقد تطور الدرس
الأدبي، وظهر مفكرون جدد، وعلت شهرة آخرين، وتراجعت شهرة آخرين أيضاً.
انتشرت مناهج بحث جديدة، وأفكار جريئة من خلال الفنون والآداب والعلوم
الإنسانية. ولم تعد دراسة الأدب - هذا إذا كانت فى الماضى - مجرد دراسة وتقييم لقصائد
وروايات ومسرحيات معينة؛ وإنما أصبحت دراسة الأدب دراسة للأفكار والقضايا
والمشكلات التى قد تظهر من خلال قراءة النص الأدبى ومحاولات تفسيره. وقد
غيرت موضوعات الفنون والموضوعات الإنسانية كثيراً تبعاً لذلك.

ظهرت مشكلات جديدة بسبب هذه التغيرات؛ فقد كانت الأفكار والقضايا التى
تكمن وراء هذه التغيرات العميقة فى العلوم الإنسانية يتم تقديمها دون الإشارة إلى
سياقات أرحب، أو على أنها نظريات تُضاف ببسر إلى النصوص الأخرى التى نقرأها.
والحق أنه لا توجد غضاضة فى السعى إلى فهم أفكار مختارة، أو التعاطى مع أفكار
فهمناها - والحق أيضاً أن بعض المفكرين كانوا يقولون: إننا - فى الواقع - لا نفعل أكثر
من ذلك. على أن الناس ينسون - أحياناً - أن كل فكرة جديدة إننا تأتى من خلال نمط
صاحبها فى التفكير، ومن خلال تطوره الفكرى، وأنه من المهم أن ندرس تنوع أفكار
هؤلاء وسياقاتها. تسعى سلسلة «مفكر وروتلج النقديون» إلى إعادة وضع المفكرين
الأساسيين وأفكارهم فى سياقاتهم بشيء من الوضوح والتحديد.

الأكثر من ذلك أن هذه الكتب تعكس الحاجة إلى العودة إلى نصوص هؤلاء
النقاد المفكرين وأفكارهم، فكل تفسير لفكرة - حتى أكثر الأفكار سطحية من الناحية

الظاهرية - تقدم معضلتها الخاصة بها، ضمناً أو صراحة؛ فالإكتفاء بقراءة كتب عن المفكر الناقد بدلاً من قراءة نصوصه التى أنتجها معناه أنك لا تريد أن تعمل عقلك، ولا تريد أن تستقل بفكرك. أحياناً لا تكون أعمال ناقد ما صعبة على التناول بسبب أسلوبها فى الكتابة، أو بسبب محتواها، ولكنه الجهل بأنك لا تعرف من أين تبدأ. هدف كتب هذه السلسلة - أيضاً - هو أن ترشدك إلى وسيلة لاقتحام البداية، وأن تقدم لك مفتاحاً للدخول، من خلال إطلالة سهلة على إنتاج هؤلاء المفكرين وأفكارهم، ومن خلال إرشادك إلى المزيد من المراجع حولهم، بدءاً بنصوص كل مفكر منهم. ونذكر هنا حكمة قالها الفيلسوف «فتجنشتين» (١٨٨٩ - ١٩٥١): «مثل هذه الكتب أشبه بالمرقى (السلام) التى تتخلص منها بعد أن تكون قد استخدمتها فى التسلق إلى المستوى الأعلى»، عندئذ نستطيع أن نقول: إن هذه الكتب لا تكتفى بدعم الاستعداد لديك لتناول أفكاراً جديدة، ولكنها تعزز لديك الرغبة فى العودة إلى نصوص الكُتّاب أصحاب النظريات، وتدفعك إلى تطوير آرائك التى رفدتها الآن بخبرات جديدة وضرورية.

أخيراً نستطيع أن نقول: إن هذه الكتب ضرورية لسبب آخر: فكما تغيرت حاجات الناس الفكرية، تغيرت نظم التعليم فى العالم كله - أى: السياقات التى تُقرأ من خلالها مثل هذه الكتب الإرشادية - تغيراً عميقاً أيضاً. فما كان مناسباً لنظام التعليم العالى الخاص بالأقلية فى الستينيات لم يعد مناسباً لهذه الأعداد الضخمة المتنوعة من القراء الذين اكتسبوا تعليماً متقدماً يعتمد على العلم والتكنولوجيا التى أنتجها القرن الحادى والعشرون. هذه المتغيرات لا تتطلب فقط مقدمات جديدة تسير العصر، ولكنها تظهر الحاجة إلى طرق جديدة فى تقديم النصوص والتمهيد لدراسة الكتاب. قررنا إذن أن نعمل على تطوير سلسلة روتلج لتقديم النقاد المفكرين؛ لكى تتسق مع عقول طلاب اليوم؛ فكتب السلسلة تتشابه فى الشكل والبناء: تبدأ جميعاً بإطلالة على حياة الكاتب وأفكاره، وتفسيراً لمدى أهمية هذا الكاتب المفكر. الجزء الأهم فى هذه الكتب جميعاً هو الجزء الذى نتناول فيه أفكار الكاتب الرئيسية، والسياق الذى أنتج فيه هذه الأفكار، وتطور هذه الأفكار، ومدى استقبال الناس لها، وعندما يتناول الكتاب الواحد أكثر

من مفكر واحد نصبح مضطرين إلى أن نرصد تأثير هذا المفكر على زملائه الآخرين، وشرح أسباب هذا التأثير. ثم نختم هذه الكتب كلها بنظرة كلية على تأثير هذا المفكر أو هؤلاء المفكرين، ونرصد كيف تم اكتشاف أفكارهم، وكيف تم تطويرها من خلال الآخرين، ثم يأتي ذلك الجزء الذى نخصصه للمراجع التى يمكن للقارئ الرجوع إليها، لا نكتفى بذكرها، وإنما نشرح بعض أهدافها، ولا نظن أن هذا الجزء عالة على الكتاب؛ وإنما هو جزء أساسى فى الكتاب، فى جزئه الأول تجد وصفًا موجزًا للأعمال الرئيسة للكتاب المفكرين الذين نتناولهم، ثم يليه جزء حملناه بمعلومات مفيدة عن أكثر الأعمال النقدية نفعًا، وفى بعض الحالات، أكثر المواقع الإلكترونية فائدة. هذا الجزء من شأنه أن يرشدك أثناء القراءة، ويمكّنك من متابعة أفكارك، وتعزيز خططك وتصوراتك. ثم إننا لم نبخل بذكر المراجع على طريقة ما يُعرف بنظام هارفارد (نذكر فى النص اسم المؤلف وتاريخ النشر ثم تستطيع أن تطلع على سائر التفاصيل فى الفصل الذى خصصناه للمراجع فى نهاية الكتاب). هذه الطريقة تتيح أكبر قدر من المعلومات فى أقل مساحة من الكتاب. أضف إلى ذلك أن كتب السلسلة تشرح لك أيضًا أهم المصطلحات الفنية، وتستخدم الجداول لشرح الحوادث والأفكار بشيء من التفصيل بعيدًا عن موضوع النقاش الرئيس. فى بعض الأحيان نستخدم الجداول فى التركيز على تعريفات لمصطلحات كثيرًا ما يتدعها المفكرون ويستخدمونها. بذلك تصبح الجداول أشبه بالمسرد الذى يسهل الوصول إليه عند تصفح الكتاب.

نريد أن نقول: إن المفكرين الذين نتناولهم فى هذه السلسلة مفكرون «نقديون» لثلاثة أسباب، أولاً: نحن ندرسهم فى ضوء موضوعات تتعلق بالنقد الأدبي، خاصة: الدراسات الأدبية أو الدراسات الإنجليزية والثقافية، وثانيًا: نحن ندرسهم من خلال مناهج أخرى تنطلق من نقد الكتب والأفكار والنظريات والفرضيات الجديدة. وثالثًا: نحن ندرسهم لأن دراسة أعمالهم يمكن أن يوفر لك الأدوات التى تعزز قراءاتك النقدية وفكرك، وهو ما يجعلك تفكر بطريقة نقدية أيضًا. ورابعًا: نحن ندرسهم لأن هؤلاء المفكرين نقديون؛ لأن لهم أهمية كبيرة فى عالم النقد والفكر؛ ولأنهم يتناولون

أفكارًا وقضايا يمكن أن تقلب فهمنا التقليدي للعالم والنصوص وكل شيء في حياتنا سلمنا بوجوده، فكلما فكرنا يتعمق فكرنا ويزيد فهمنا بما عرفناه، حيثُ تتجدد أفكارنا مع الأيام.

لا نستطيع أن نجزم بأن هناك مقدمة تنبئك عن كل شيء، على أن السعى إلى اقتراح طريقة في التفكير النقدي معناه أن هذه السلسلة تطمح في أن تدلك على عمل مفيد، وتحفزك إلى القيام بنشاط منتج وبناء، وربما يثمر كل ذلك تغيرًا في حياتك كلها.

روبرت إيجلستون

«چويس» و «وولف»

و «ريتشاردسن» ... لماذا؟

«لا نستطيع أن نقول: إن جزءاً كبيراً من وجود كل كائن بشرى يمضيه في حالة من الوعي الكامل مستخدماً لغة فصيحة ونحواً لا يشوبه لحن، ونشراً لا يعيبه اعوجاج». بهذه الكلمات هتف «جيمس جويس» وهو يكتب «مأتم فينجانز» (انظر خطابات «جيمس جويس» ١٤٦). أتذكر ... دهشتي واستغرابي عندما احتفى القراء والنقاد بكتاب «أسقف مدبية» كـ: «رواية»، هكذا هتفت «دوروثي ريتشاردسن» عندما صدر الجزء الأول من روايتها العملاقة ذات الثلاثة عشر سفيراً عن سيرة حياتها بعنوان: «رحلة حج» (انظر خطابات «دوروثي ريتشاردسن»: ٤٩٦). «تراودنى فكرة أن أبتدع اسماً جديداً لكتبي ليحل محل اسم رواية»، هكذا كتبت «فرچينيا وولف» في يومياتها في عام (١٩٢٧)، ثم مضت مستغربة: «اسم جديد؟ ومن قبل «فرچينيا وولف»، ولكن ما هو؟» (اليوميات ٣: ٢٤). تأخذ «فرچينيا وولف» - في رواياتها التسع ومقالاتها ومراجعاتها النقدية التى تستعصى على الإحصاء، وأعمالها الكثيرة التى تتناول سيرة حياتها - عبء الاستكشاف والتجريب مع حدود الأعراف الأدبية لعلها تعبر - بشيء من الدقة والكمال - عن سمات الخبرة الواعية وقوتها. فإذا كانت أعمال «جويس» و«ريتشاردسن» السردية والنقدية أقل مدعاة للدهشة من ناحية التجريب، وأقل حجماً من ناحية الكم، فقد استبدلا بهذه السمات سمات أخرى متصلة بطول أعمالهما وارتيادهما مناطق إبداعية لم يرتدها أحد قبلهما خاصة في أعمالهما الأساسية. والسؤال الذى نريد هنا أن نطرحه: ما الذى حملهما على التجريب؟ وما شكل الرواية التى ورثاها عن الأسلاف ولم تعجبهما فقررا القطيعة معها؟ وما الشكل الروائى الذى أرادا استبداله بالقديم كما نفهم من حديث «فرچينيا وولف»؟

شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين لحظات فارقة في تاريخ الرواية الإنجليزية؛ فقد أصبح الموقف الروائي ومستقبل الرواية مشار جدل أدبي لم ينقطع. راح الكتاب والنقاد يتساءلون كيف يجعلون شكل الفن القصصي ومضمونه الحديث يستجيب لشكل الحياة الحديثة وتجربتها. فقد ظن القارئ المعاصر أن الرواية قد تبدو من أكثر الأشكال الأدبية مرونة واستجابة للتغيير؛ فهي شكل أدبي طيَّع (أو ملبس) من ناحية التعريف مما يجعلها تتسع لسلسلة طويلة من الأساليب والأنواع الفرعية. في السنوات الأولى من العقد الأول من القرن العشرين، بدا لشباب الكتاب مثل «جيمس جويس» و«فرجينيا وولف» و«دوروثي ريتشاردسن» أن أكثر الروايات مبيعًا في تلك الأيام كانت محصورة داخل قواعد ثابتة ومقيّدة من ناحية تمثيل الشخصية والواقع. كان إحساس هذا الجيل الذي وُلد في العقود الأخيرة من العصر الفكتوري، ولكن تصادف اكتمال نضجه مع ظهور مبتدعات تكنولوجية وثورة علمية، وانفجار ضخّم أتى على الأخضر واليابس في الحرب العالمية الأولى، أنهم يعيشون عصرًا جديدًا إحساسًا واضحًا وحادًا، ورأوا أن أشكال القص التقليدية تبدو غير مناسبة بل ومعادية للتعبير. هن لحظتهم الراهنة. كتبت «فرجينيا وولف» في مقال لها بعنوان: «الشعر والقصة والمستقبل» (أعيد طبعه بعد ذلك بعنوان: «جسر الفن الضيق») تقول: «كان الكتاب - على جميع الأصعدة - يسعون إلى تحقيق أشياء لم يكن في مقدورهم تحقيقها»، وتعضي في القول: «راحوا يجربون الشكل الأدبي الذي يستخدمونه على احتواء معنى غريب عليه» (انظر: مقالات «فرجينيا وولف» ٣: ٤٢٩). كان هذا المعنى صورة للوجود الذي تشكل من جديد من خلال مفاجآت «دارون» و«فرويد» و«أينشتاين» وعلماء آخرين، وكانت المعاني المتضمنة فيه حافزًا على ظهور عواطف وانفعالات أقل ما توصف به أنها «رهيبة أو شاذة، أو مزيج من الخير والشر، ولا يمكن السيطرة عليها».

فاجأنا العلماء بأن عمر الأرض ٣,٠٠٠,٠٠٠,٠٠٠ عامًا، وأن الحياة البشرية عليها لا تتعد اللحظة في حساب هذا الزمن؛ وأن قدرة العقل البشري - رغم ذلك - غير محدودة، وأن الحياة تنطوي على جمال لا حدود له، وعلى قبح لا حدود له أيضًا، وأن الواحد منا له إخوان في البشرية يستحقون الحب، ويستحقون الكره في آن، وأن الإيمان قد ضاع بين العلم والدين، وأن جميع أسباب الوثام قد تداعت، ورغم ذلك لا بد من وجود بعض الالتزام - في هذا السياق المقعم بالشك، والممتلئ بالصراعات، كان الكتاب مضطرين إلى ممارسة الكتابة الإبداعية... (٤٣٠).

كانت هذه الأفكار المزعجة هي التي ساعدت على ظهور المشكلات والتحديات أمام الكتابة الإبداعية أو تمثيل الواقع من خلال الإبداع؛ فالحياة الحديثة لم يكن من الممكن التعبير عنها بشكل يفي بالغرض من التعبير من خلال القصيدة الغنائية وحدها، كما تقول «وولف»، وهي لا تناسب التعامل مع تفاصيل واقع الحياة اليومية، والرواية في شكلها الخالي أيضًا، لا تناسب الحياة المعاصرة؛ فالقصيدة والرواية تتسعان لوصف وقائع الحياة، وتشعان بالبهجة حين تصور التفاصيل، وتضيق بها الأنفس حين تسعى إلى نقل الإحساس بعمق الحياة وحكمة الوجود. تقول «وولف» أيضًا: «إن رواية المستقبل تسعى مضطرة إلى الجمع بين القطبين، بين نشاط الشعر وسموه، وعادية النثر ومألوفه» (٤٣٥) وتستمر في القول:

رواية المستقبل لن تزدهى بقدرتها العجيبة على تسجيل الحقائق، وهي قدرة شائعة في القص الخيالي؛ فهي لن تثبتنا بالكثير عن البيوت ومصادر الدخل وهموم الشخصيات؛ ستكون علاقتها ضعيفة بالرواية الاجتماعية أو رواية البيئة. ورغم كل هذه القيود ستظل قادرة على التعبير عن مشاعر الشخصيات وما يدور في عقولها عن قرب، ولكن من زاوية مختلفة... ستعبر عن علاقة الإنسان بالطبيعة والقدر والخيال، وسوف تلمس الصلة بين الإنسان وأحلامه. في الوقت نفسه سوف تصبح تعبيرًا عن سخرية الأقدار، ومفارقات الزمن، وتناقضات الدنيا، وعن قضية الحياة في نظر الإنسان، وقربها من كيانه، وتعقيداتها التي لا تكاد تنتهي. سوف تتخذ الرواية الجديدة قالبًا جديدًا - قالب العقل الحديث الذي هو مزيج من مفردات غريبة متناقضة (٤٣٥، ٤٣٦).

في الوقت نفسه تطالبنا «فرجينيا وولف» أن تصبح الرواية الجديدة «مكتوبة وهي على مسافة ما من الحياة» (٤٣٨)؛ فيستطيع الكاتب أن ينقل تعقيداتها الشائعة إلى محراب الفن الغني، الفن الذي يضرب بالشكل عرض الحائط، والذي يعبر عن الذات تعبيرًا يقترب من الواقع، ولمتمسًا لحدود الاستقلال الجمالي، ومعبرًا عن عالم يبدو فيه الحاضر منبت الصلة عن الماضي، والتجربة متشظية ومتعددة الأوجه، ولا يحدها حد، عالم اضمحلت فيه القناعات السابقة حول العالم المادي، وحول فهمنا لأنفسنا فيه؛ ذلك هو الفن الذي سعى إلى الوصول إليه «جويس»، وسعت إليه «وولف»، وسعت إليه «ريتشاردسن». كانت النتيجة الخروج بآيات يُوصف أنه الرواية «النفسية» أو رواية «تيار الوعي» أو «الرواية الحداثية».

الرواد:

كان «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» يتقاسمون هدفًا واحدًا هو تمثيل جوانب الوجود الإنساني التي لم يستطع النثر التقليدي تمثيلها، وكانوا يشتركون أيضًا في التطلع إلى ابتداع الأشكال الأسلوبية التي تناسب ذلك الهدف، رغم ذلك فإن السياقات المادية والاجتماعية والثقافية التي انطلق منها الثلاثة، وأنتجوا من خلالها ما أنتجوا من الأدب، كانت مختلفة غاية الاختلاف: فقد كان «جويس» أيرلنديًا اختار أن يقيم في أوروبا منفيًا باختياره، في خضم سعيه المخلص إلى الوصول إلى شطآن فنه الغريب، معترضًا في ذلك بأنصار لا يقلون عنه حماسًا للجديد من أرباب الفن والأدب في مختلف ثقافات العالم؛ وكانت «وولف» ثمرة من ثمار الليبرالية «الفكتورية» التي مثلتها الفئة الممتازة من الطبقة المتوسطة، ونشأت في أحضان الحوار الفكري الذي كان يديره مفكرو بلومزبري^(*) حول كل شيء يتعلق بالأدب. وكانت «ريتشاردسن» تنتمي إلى «المرأة الجديدة»، تؤمن بالاستقلال وتمارسه، يظهر طبعها في نثرها «النسوي» ذي الطابع الثوري، تعيش على ما هو أقل بكثير من مبلغ الجنيهاات الخمسمائة الذي تقول «وولف» إنه ربما يكفى المرأة التي تريد أن تتخذ من الكتابة مهنة.

تناول الكتاب سيرة هؤلاء الثلاثة، وإذا أراد القراء مزيدًا من المعلومات فإنني أحيلهم إلى كتاب «ريتشارد إلمان» المعنون بـ: «جيمس جويس» (١٩٥٩)، وإلى الطبعة الثانية المنقحة والمزيدة الصادرة عام (١٩٨٢)، وإلى كتاب «هرميون لي» المعنون بـ: «فرجينيا وولف» (١٩٩٦)، وإلى كتاب «جلوريا جليكن فرووم» المعنون بـ: «دوروثي ريتشاردسن: سيرة حياة» (١٩٧٧). وُلد «جيمس» و«وولف» كلاهما في عام (١٨٨٢) (ووافتهما المنية مصادفة في عام واحد هو (١٩٤١). وُلد «جويس» لأسرة ما لبثت أن تحولت من الثراء إلى البؤس في «دبلن» في أثناء المناخ السياسي أيام «ستيوارت بارنل»، وُولدت «وولف» في بيئة مُلهمة، رغم أنها كانت بيئة محافظة، تمتاز بالنزوع إلى الاحترام الاجتماعي، وهي بيئة النخبة المثقفة (الإنجليزيسيا) في الفئة الراقية من الطبقة المتوسطة

(*) جماعة بلومزبري: جماعة أدبية تضم كُتّابًا ومفكرين وفلاسفة وفنانين، يؤمنون بالفن وأهميته، ويدبرون نقاشًا فيما بينهم في بلومزبري، تتنوع الموضوعات التي يناقشونها في الأدب وعلم الجمال والنقد والاقتصاد... إلخ. من ضمن المفكرين المواظين على حضور هذه النقاشات «فرجينيا وولف» و«ي.م. فورستر»، و«ليتون سترابي»، و«جون مانيارد كينز» (المترجم).

في العصر الفكتوري، ورغم الفقر الذي طفق يزداد نتيجة لتبذير الوالد، فإن «جويس» حصل على تعليم جيد في مؤسسات «الجوزويت» التعليمية المحترمة (مثل: كلية «كلونجوز»، وهي مدرسة داخلية في إقليم «كلدار»، وفي كلية «بلفيدير» في «دبلن»)، وعندما كان مشغولاً في دراسة اللغات والفلسفة في الكلية الجامعية بـ: «دبلن»، ضاق ذرعاً بها كان يَعْذُّه نزعة إقليمية ضيقة الأفق شائعة في أيرلندا، وقومية كاثوليكية لا تكاد ترى موضع أقدامها؛ فهاجر إلى «باريس» في عام (١٩٠٣) لدراسة الطب، ولكنه ما لبث أن عاد ولم تمض شهور قليلة ليكون إلى جانب أمه وهي على سرير الاحتضار. وفي عام (١٩٠٤) بدأ يكتب ما يشبه الصور القلمية حول الحياة في لندن (وصدر الكتاب في عام (١٩١٤) باسم: «الدبلنيون» أو «أهل دبلن»)، كما صدر له في العام نفسه رواية تروى سيرته الذاتية بعنوان: «ستيفن البطل»، ولكن المدينة (مدينة دبلن) بدت في عيني «جويس» وكأنها أيسنت، أو كأنها أكثر ركوداً من ذي قبل. قابل «جويس» «نورا بارناكل» في منتصف يوليو من ذلك العام، واتفقا على مغادرة «دبلن» إلى الأبد، فأقاما بعض الوقت في «تريست»^(*) حيث عمل «جويس» مدرساً للغة الإنجليزية، ثم انتقلا إلى «زيورخ»، وغادراها آخر الأمر إلى «باريس».

كان «جويس» يعاني من عقدة القطيع؛ يعز عليه أن ينشر عمله عند الناشرين الذي ينشرون كل شيء، والذين يشكون - مع ذلك - من صعوبة تسويق كتبه؛ لأنها لا تروق للجماهير القراء؛ ولأنها تميل إلى التشهير بالناس؛ ولأنها مفعمة بالفحش، ويكاد يمجها الذوق السليم. ولكن في عام (١٩١٣) وقع مخطوط روايته ذائعة الصيت: «صورة الفنان في شبابه» في يد الشاعر الأمريكي «إزرا باوند» وكان من أكثر المتحمسين للحدث، فتحمس للرواية، ونشط في إقناع «هاريت شو ويفر» لتتولى رعاية الرواية، ونصرة مؤلفها الموهوب، ونشرها مسلسلة في عام (١٩١٤) في المجلة الأدبية الفصلية التي كانت تقوم على تحريرها في ذلك الوقت: «المغرور The Egoist»، المتخصصة في نشر الأعمال الطليعية، وقام «ب. و. هوبش» بإصدار الرواية بعد ذلك في كتاب صدر في أمريكا في عام (١٩١٦). استقبل أغلب النقاد الرواية استقبالاً خافلاً (سواء بالثناء أو بالذم، كل حسب وجهة نظره) يقول: "إنها ضرب جديد من الرواية الواقعية الأدبية تشتط في رسم شخصيات غير مهذبة ولكن بطريقة مذهلة من الناحية الإبداعية، ولكن قلة من أولئك النقاد أقروا بأن الرواية تنطوى على نسق بنيوي شديد التعقيد، ومركب إنشائي يتألف

(*) ميناء بحري في شمال شرق إيطاليا. (المترجم).

من طبقات يلى بعضها بعضاً، استخدمه «جويس» بعد ذلك فى عمله التالى. ظهرت - بعد ذلك - الفصول الثلاثة عشر الأولى من رواية «يوليسيز» المؤلفة أصلاً من ثمانية عشر فصلاً فى جريدة الـ: «لتل ريفيو» فى الفترة من مارس (١٩١٨) إلى ديسمبر من عام (١٩٢٠)، قبل نشر الحكاية رقم ١٤ بعنوان: «نوزيكا»، حيث مُنعت الرواية من النشر فى الولايات المتحدة والمملكة المتحدة لتفحشها (وهو قرار لم يُرفع إلا فى عام ١٩٣٣^(١)) انتقل «جويس» إلى باريس بتشجيع من «باوند»، وهناك اقترحت صاحبة مكتبة ودار نشر تُدعى «سلفيا بيتش» أن تنشر الرواية تحت رعاية مكتبتها التى كانت تسميها: «شيكسبير وشركاه»، وعملت على طباعتها باشتراكات القراء مقدماً، وظهرت الرواية آخر الأمر فى هيئة كتاب فى عام (١٩٢٢)، وأسهمت الغرابة فى أسلوب الرواية، والرؤية التى تحملها مدعومة بأسلوب جيد فى التسويق، والسياق الغربى الناشئ من كونها رواية محظورة، فى أن يحظى المؤلف بشهرة أدبية كبيرة، مما أكد على صعوده كنجم أدبى فى رأى النقاد، بدءاً من أصحاب المذهب الطبيعى وانتهاءً بما تردده الطليعة الأدبية.

كان «جويس» نفسه متواضعاً فيما يتصل بإنجازه الأدبى، بل كان أقل تواضعاً مما يظن النقاد؛ فقد كتب إلى المسيقار «آرثر لوينستين» فى عام (١٩٢٣) يقول: «اعلم أن أهمية الكتاب تكمن فى أسلوبه» (إلمان، ١٩٨٢: ٥٦٨). كان تأثير الإبداعات السردية والبنوية فى رواية «يوليسيز» على فن القصة الحدائى تأثيراً كبيراً لا يقبل الجدل. كتب الناقد «فورد مادوكس» إبان صدور الرواية يقول: «هناك كتب معنية بغير العالم، ورواية «يوليسيز» - سواء نجحت أو فشلت - من هذه الكتب التى بغير العالم؛ لأنه من اليوم فصاعداً ما من كاتب روائى يضع لنفسه أهدافاً جادة، يشرع فى كتابة عمل أدبى قبل أن يكون قد أمعن النظر فيما كتبه جويس فى «يوليسيز»، وقبل أن يكون قد وصل إلى تقديره الخاص - سلباً وإيجاباً - للأسلوب الذى استخدمه جويس فى روايته، (ديمنج، ١٩٧٠: ١٢٩). وأما «ت. س. إليوت» فقد نحا نحواً أكثر ميلاً إلى التنبؤ، وأعلن أمام «فرجينيا وولف» بأن «يوليسيز» قد دمرت القرن التاسع عشر كله» (اليوميات ٢: ٢٠٣). من جانبها رأت «ولف» أن الرواية «كتاب ينطوى على جهل مطبق، وبعد مقيت عن التهذيب ... كتاب كتبه عامل علم نفسه بنفسه ... فجاء متمحوراً حول ذاته، مفعماً بالنرجسية، مغرقاً فى الرغبة فى الظهور، فظاً يعوزه الذوق، صادمًا دون تحفظ، باختصار: عمل مقزز» (١٨٩). على أننا يمكن أن نفهم من هذا النقد أن «ولف» كانت

تظهر نفورًا حقيقياً من الرواية بقدر ما كانت تظهر غيظاً دفيناً من منافس قدير ظهر فجأة على الساحة. وبناء على توصية من «إليوت» فكر «آل وولف» في نشر الرواية في عام (١٩١٨) في دار النشر الصغيرة التي كانوا يمتلكونها، والتي كانوا يسمونها: «هوجارث للنشر»، ولكنهم رفضوا آخر الأمر، ومن المحتمل أنهم رفضوا النشر بسبب طول الرواية، والأكثر احتمالاً أنهم رفضوا لأنهم عجزوا عن العثور على صاحب مطبعة يعكف على طباعة مخطوط مُعرّض في النهاية لقرار حظر بسبب فحش محتواه. «استقبلت «ولف» حماس «إليوت» للرواية، والذي كان استقبلاً يدل على خبرة الرجل وعلمه، بشيء من الفتور. كتبت في مذكراتها: «لم يقل «إليوت» شيئاً... ولكنني خنت أنه كان يقصد أن ما كنت أكتبه ربما كتبه السيد «جويس» بطريقة أفضل» (٦٩). كانت «ولف» ترى - منذ البداية - أن منهج «جويس» التجريبي منهج مثير، فليس من شك في أن تجربة «جويس» قد أثرت على «ولف» حين كتبت رواية «المسز دالواي» (١٩٢٥). كانت «ولف» أيضاً مستعدة للإقرار بعبقرية «جويس» انكاءً على اعتراف نقاد ثقات آخزين مثل: «إليوت» الذي كانت تحترم آراءه. وعلى الرغم من هذا وضعت «ولف» يدها على جانب لم يحقق لها الرضى فيما كتبت «جويس» (وما كتبت «ريتشاردسن» أيضاً)، وهو نكوصه عن وصف العقل الغارق في الذات، المخفق في الإمساك بها كانت تقول: «إنها القدرة على النفاذ إلى أعماق الوعي، ونسبية الهوية».

كان ترتيب «ولف» الثالثة بين أربعة أبناء (فانيسا وثنوبى وفرجينيا وإدريان)، وُلدت للكاتب «لفلى ستيفن»، من أهم محررى «القاموس القومى للسيرة»، وزوجته الثانية المدعوة بـ: «جوليا دكورث»، وقد حيل بينها وبين دخول جامعة كامبردج التي تعلم فيها أخوها؛ بسبب جنسها، وبدلاً من ذلك اعتمدت على القراءة المهمة لكل ما وجدته في مكتبة والدها، وفي الخامسة عشرة كانت تعاني من أول نوبة انهيار عصبي من النوبات الكثيرة التي كانت تواجهها بعد ذلك؛ بسبب الضغط العاطفى الذى تحكم فيها بعد وفاة أمها في عام (١٨٩٥)، وأختها من أبيها في عام (١٨٩٧)، وبسبب طلاق أبيها من أمها، وبسبب نظرات أخويها لها كأثى، وأما السنوات التي تلت ذلك فقد تخللتها فترات اعتلت فيها صحتها، واستولى عليها الاكتئاب والرغبة في الثورة والتمرد على استحقاقات عاطفية لرجل كانت تذكره بعد ذلك بشيء من الاضطراب في المشاعر بوصفه «أباً طاغية». وعندما قضى في عام (١٩٠٤) انتقل «آل ستيفنز» بسرعة من

منزل العائلة في «كنجزتون» إلى ضرب من الاستقلال غير المؤلف في «بلومزبري». وأصبحت «وولف» وهي طفلة تعيش وسط عدد من أبرز رجالات العصر الفكتوري ونسائه، وعندما كبرت تجلت طاقاتها الذهنية الجبارة في الحجاج الذي كان يحتدم بينها وبين أخيها «ثوي» وزملائه في جامعة كامبردج حول الفن والسياسة (وكان منهم «إي. إم. فورستر»، و«لايتون سترافي»، و«جون ماينارد كينز»، و«ليونارد وولف» الذي أصبح زوجها فيما بعد). انضمت «فرجينيا وولف» إلى ما أصبح يُعرف بـ: «جماعة بلومزبري»، وتعرضت هي وجماعتها لهجوم شديد في أثناء ذلك المناخ المفعم بالحجاج السياسي في منتصف عشرينيات القرن العشرين؛ لأن الناس كانوا يتهمونهم باعتناق أيديولوجيات إقصائية نخبوية. نال ذلك من شهرة «وولف» رغم أنها كانت ترفض أى إقرار بتأثير ذلك على كتاباتها. ولكن إحساسها بهويتها ككاتبة كان يزداد، وكانت تريد أن تدعم هذا الإحساس خلال السنوات التي وقعت بين رحيل أبيها وزواجها من «ليونارد وولف» في عام (١٩١٢)، فقررت ألا تقلل من شأن المناخ الخلاق الذي أتاحته جماعة «بلومزبري» في مجال النقد الأدبي. والحق أن تأثير أعضاء جماعة «بلومزبري» على «وولف» ربما كان تأثيرًا مزدوجًا في النهاية؛ تجلى على الصعيد النفسي حين ائتررت بهم على تحمل الحياة بعد رحيل أخيها «ثوي» بمرض التيفود في عام (١٩٠٦)، وعلى الصعيد الإبداعى حين ركز أعضاء هذه الجماعة على حرية التفكير التى شغلت قسطاً أكبر من حجاجهم من أية عقيدة جمالية يتقاسمونها. كانت «وولف» تطرح قضايا حول علاقة الفن بالحياة في مقالاتها التى كانت ترسلها بانتظام إلى جريدة «الجارديان» و«ملحق التايمز الأدبي» في ذلك الوقت، وكانت هذه القضايا تستمد ثراءها من المناظرات الاجتماعية والسياسية والجمالية التى كانت تحتدم بين أعضاء جماعة «بلومزبري».

وكانت «وولف» أيضاً تناضل من أجل الانتهاء من أول رواياتها، والتى توفرت على مراجعتها في أثناء سنوات متعددة من الاهتزاز العقلى الذى لازمها. ظهرت رواية «الخروج في رحلة بحرية»، وهى قصة تدور حول اكتشاف الذات، إذ تستيقظ «راشيل فراك» الذاهبه في رحلة إلى أمريكا الجنوبية مع أبيها وعمتها وخالها، على احتمالات تنطوى عليها حياتها الخيالية والفكرية، وما تعرضت له هذه الحياة من قمع بسبب استحقات عالم يهيمن عليه الرجال. وما أصبحت مخطوبة لكاتب واعد طموح، حتى تلىم بها حُمى وتموت، وهى نهاية تترك سؤالاً محيراً في انتظار الإجابة: هل اختصرت

«راشيل» عذاباتها واحتمالات حياتها بموتها المبكر، أم تجاوزت مخاوفها وقيودها؟ هو لغز تركته «راشيل» جعل «لايتون سترافي» يقر ويعترف بأن الرواية تجاوزت ما ألفه الفكتوريون في كتاباتهم تجاوزًا كبيرًا (انظر: ماجومدار وماكلورين، ١٩٧٥: ٦٤). في الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية نلمس شيئًا من «وولف» نفسها: «راشيل» يمكن مقارنتها بـ: «وولف» الشابة في عشقها المقموع لمعانقة الخبرة الحسية؛ وخطيب «راشيل» المدعو بـ: «تيرنس هيوت»، الذي كان يخطط ليصبح كاتبًا روائيًا، كانت له رؤية خبراتية تشبه خبرة «وولف» الخبراتية، فعندما يقول مثلًا: «في حين نكتب نحن كتاب الرواية من الرجال عن المرأة، فإننا لا نزال نجهل أيسر الأمور عنها، لا نعلم كيف نحيا ولا كيف نشعر، ولا ماذا تفعل بالضبط» (الخروج في رحلة بحرية: ٢٤٥)، فإنه يعبر عن تعاطف مع الحياة اليومية التي يجهاها النساء، وإحساس بالذات لم يبرح «وولف» طوال حياتها. سواء في كتاباتها الروائية أو غير الروائية. وأما عنفه بين الحين والحين فيعبر عن أنه لم يكن مجرد مطية رمزية ترمز بها «وولف» إلى آرائها، ولكنه عندما يقول لـ: «راشيل»: يوجد شيء فيك لم أستطع فهمه» (٢٤٥)، ورغبته في «كتابة كتاب عن الصمت، ... أو عن الأشياء التي يسكت عنها الناس» (٢٤٩)، يتسق ذلك مع هوس «وولف» نفسها بقدرة الشخصيات على المراوغة، وسعيها إلى البحث عن أشكال لكتابة الرواية تتسع للتعبير عن كل ما هو مسكوت عنه في حدوده الأعرافية.

وفي النهاية يصدر «دوكورث» رواية «الخروج في رحلة بحرية» في عام (١٩١٥)، ويصدر معها رواية أخرى كانت - أيضًا - أول رواية تكتبها امرأة أخرى هي «دوروثي ميللر ريتشاردسن» بعنوان: «أسقف مدينة»، وكانت بمنزلة الجزء الأول من رواية لها بعنوان: «رحلة حيج» تتألف من ثلاثة عشر سفرًا، عبارة عن وصف تخيلي أنجزته الكاتبة من خلال بطلتها «ميريام هندرسن» التي تسرد قصة حياتها المليئة بأمال محبطة، وجروح غائرة، ونوبات اكتئاب متلاحقة، وعمل شاق، وإصرار إبداعي ميز حياتها الممتدة من ثمانينيات القرن التاسع عشر وحتى عام (١٩١٢). «وُلدت» «ريتشاردسن» لأسرة ميسورة من أسر الطبقة المتوسطة في مدينة «أبنجدون» بالقرب من «أوكسفورد» في عام (١٨٧٣)، لها ثلاث أخوات أخريات، ولكن أباهما كان يعاملها على أنها «الولد» في البيت أو «ولد» الأسرة، وتلقت تعليمها في «دار ساوثبورو»، حيث درست الأدب والمنطق، وتعلمت الفرنسية والألمانية، وأملت بطرف من مناهج البحث في علم النفس

التي كانت جديدة في ذلك الوقت، ولكن الأحوال كلها تبدلت بعد أن ضربت الأب أزمة مالية أتت على استثماراته الضعيفة، وقررت «ريتشاردسن» وهي في السابعة عشرة أن تكسب قوتها من عرق جيئها، فعملت مدرسة في مدرسة في «هانوفر» في ألمانيا، وبسبب المرض العقلي الذي بدأ يظهر على الأم، عادت «ريتشاردسن» بعد ستة أشهر لتعمل مدرسة في شمال «لندن»، وفي عام (١٨٩٣) اضطر الوالد إلى إعلان إفلاسه فانتقلت الأسرة إلى «تشسويك»، ووجدت «ريتشاردسن» عملاً كمربية أطفال، وفي عام (١٨٩٥) انتحرت الأم: قطعت رقبة نفسها بسكين مطبخ فيها كانت تقضي إجازة قصيرة مع ابنتها في «هاستنغز».

اضطربت حياة «ريتشاردسن» من رعب المشهد، فشدت الرحال إلى «لندن»، لتعمل سكرتيرة لطبيب أسنان في شارع هارلي، كانت ساعات العمل طويلة ومملة، ولكن طبيعة العمل نفسها كانت تقوم على نظام وترتيب كانت تتوق إليهما في حياتها مع أسرتهما. أضف إلى ذلك أن الوظيفة وفرت لها الاكتفاء المادي من خلال المرتب القليل الذي كانت تتقاضاه، أقامت في فنادق «بلومزبري» الرخيصة، ووجدت متعة في تلك الإثارة التي وجدتتها في حياتها على هامش البوهيمية الجمالية الاجتماعية والسياسية التي كانت تتميز بها المدينة في أواخر تسعينيات القرن التاسع عشر، رغم أنها رفضت الانضمام إلى أية جماعة من تلك الجماعات ذات التوجه الاجتماعي أو الروحي أو المنادية بحق المرأة في الاقتراع، نظريات شغلت جزءاً من وقتها، ولكنها ظلت مغلصة أشد الإخلاص لتلك الفردية الاجتماعية والعاطفية التي كانت مضطرة إليها اضطراراً في أول الأمر. أثمرت تلك السنوات العجاف الساحرة سياقاً مواتياً استثمرته في كتابة الأجزاء الوسطى من رواية «رحلة حج»: قصائد غنائية في عشق مدينة تعلق روح بطلتها «ميريام» بشوارعها التي تحلب الألباب دون أية استحقاقات، تعلق تجاوز دائرة معارفها وأصدقائها العابرة في حياتها المدنية. ولكنها تخرج بثلاثة أصدقاء يتمكنون من عقلها وقلبها: «بنجامين غراد»، الساكن الذي يتقدم لطلب يدها، و«فيرونیکا لزل» جونز» الصديقة القريبة من قلبها التي تتحمس لتشجيعها على الزواج من «غراد»، و«ه.ج. ولز»، زوج صديقة لها من أيام المدرسة، توطدت العلاقة الفكرية بينه وبين «ريتشاردسن»، فكانت علاقة طويلة حية بالجدل، وكانت معاركها العقلية، ومشاجرات الرأي بينهما، وخاصة حول موضوعات بعينها مثل: «الفايبة» و«النسوية» و«الواقعية الأدبية» مما أشعل طاقاتها، وأعاد إليها الرغبة في الكتابة.

اضطربت حياة «ريتشاردسن» العاطفية أيما اضطراب، وأضيفت إلى هذا الاضطراب العاطفي ضغوط عصبية سببها ذلك الحمل الذي لم تكن تخطط له ولا ترغب فيه، ثم إقدامها على الإجهاض بعد ذلك، ثم اضطلاعها بأعباء كثيرة كلفتها الكثير من الجهود الذهنية والبدنية، أصبحت بسببها قرية من الانهار. كتبت في عام (١٩٣٤) لـ: «سيلفيا بيتش» تقول: إنها لبثت عددًا من السنين تخطط لكتابة رواية عن عزلة المرأة (رحلة إلى الجنة: ٢٨١)، قررت ترك العمل في عيادة طبيب الأسنان، وقررت أن تكسب عيشها من الكتابة. انفصلت عن «ولز»، وبعد زواج «غراد» و«لزي جونز» انتقلت لتعيش (بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٢) بين أفراد مجتمع من الصحابين في «سسكس»، تعكف على كتابة مَسودات ومشاهد ومقالات لجريدة «ساترداي ريفيو» فيما كانت تشرع في كتابة الرواية التي خطت لها. شعرت في البداية بالإحباط بسبب عجزها عن تصوير الموضوع الذي كانت تريد تصويره في روايتها: امرأة شابة تناضل من أجل تحقيق هويتها في خضم سيطرة ذكورية في كل اتجاه في مجتمع الفترة المتأخرة من العصر الفكتوري، حاولت أكثر من مرة ولم تُرق لها المحاولات الأولى، وفتشت في الذاكرة فاستعادت ما تعرفه عن الرواية، إنها تقول: «بدالي أن متطلبات الشكل الروائي متطلبات ثانوية، تأتي في المرتبة الثانية بعد شيء لم أستطع تحديده في ذلك الوقت، كما بدت لي النهايات مفتعلة، لا تنسجم مع التجربة نفسها» (رحلة إلى الجنة: ١٣٩)، وفي النهاية، وتحديدًا في عام (١٩١٣)، كتبت «أسقف مديبة»، لترفض من خلالها الشروط الأعرافية التي تتمحور حول الحبكة والشخصية، ليصبح التركيز الأكبر على وجهة نظر بطلتها التي تروى سيرتها الذاتية. وصفها «إدوارد جارنت» الذي قرأ الرواية ووافق على نشرها في دار نشر «دوكورث» بأنها ضرب من «الانطباعية النسوية» (فروم، ١٩٧: ٧٧).

صدرت الأجزاء الأولى من رواية «رحلة حج» بسرعة، وفي الوقت الذي كانت فصول الجزء الذي عنوانته بـ: «الفترة الفاصلة» تُنشر بانتظام في مجلة الأدب الطليعي التي كانت تُسمى «لتل ريفيو»، متزامنة مع فصول رواية «يوليسيز» لـ: «جيمس جويس»، كانت «ريتشاردسن» في أوج شهرتها كرائدة للرواية السيكلوجية الجليدية. وفي نهاية عشرينيات القرن العشرين أصبحت «دوروثي» تستغرق وقتًا أطول في كتابة الأجزاء المتبقية من الرواية، وبدأ اليأس يتسرب إلى جمهورها؛ لأن حياة البطلة «ميريام» لم تصل إلى نهاية (خاصة: عندما تحقق البطلة في قصة استمرت فترة طويلة، أو يؤول مشروع

زواجها إلى فشل محبط، وعندما نشر «ج. م. دنت» رواية «رحلة حج» بجميع أجزائها في عام (١٩٣٨)، بما فيها الأجزاء الأحد عشر التي كانت قد نُشرت في السابق مضافاً إليها الجزء المعنون بـ: «دمبل هل»، بدأ القراء يدركون أن الجزء الأخير هو الذى بين أيديهم الآن. وأحاط بـ: «ريتشاردسن» الإحباط بسبب عجز القراء عن فهم مشروعاتها السردية، واستمرت تعمل في الجزء الثالث عشر والأخير المعنون بـ: «ضوء القمر في مارس» والذى ينتهى بـ: «ميريام» إلى نقطة اللقاء مع «ألان أودول»، الفنان الذى تزوجته في عام (١٩١٧) وقد صدر هذا الجزء بعد وفاة المؤلفة في عام (١٩٦٧). كانت «ريتشاردسن» أكبر من «جويس» و «وولف» بعشر سنين، ومع ذلك عاشت بعدهما بست عشرة سنة.

الحداثة والرواية:

أرى أن مهمة تقديم أية لحظة من لحظات التاريخ الأدبى مهمة انتقائية بالضرورة، وهناك عدد كبير من الكتاب الذين كان لهم تأثير واضح وإضافات ظاهرة للرواية الحداثية خلال العشريات والعشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، ونحن نتناولهم في الصفحات التالية، ولكن الصفحات التالية لا تكفى لحديث مفصل بالحجم المطلوب عن كل واحد منهم. كان «هنرى جيمس» و «جوزيف كونراد» و «فورد مادوكس» من رواد ما يسمونه بـ: «الواقعية الجديدة» في الرواية، بينما رأينا كيف أصبح «آرنولد بنيت» و «ه. ج. ولز» و «جون جولزورثي» معروفين بعدائهم لهذه «الواقعية الجديدة»، وكيف ناصبها العداء أيضاً. وإن كل على طريقته - «إي. إم. فورستر» و «د. ه. لورنس» و «ووندهام لويس» الذين راحوا باستمرار يطورون - عن وعى - أدواتهم، واستراتيجياتهم، واستقلالهم عن أعمال «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن» التى كانوا يرون أنها مغرفة في الذاتية، مهمومة بالتأمل الداخلى، مستغرقة في وصف الذات، وفي الوقت الذى كان يرى فيه هؤلاء الكتاب جميعاً أنهم ينتجون نثراً «حداثياً» جديداً، لم يكن أحد منهم يعد نفسه «حداثياً»، وهو معيار أدبى نقدى طوره الأكاديميون واستخدموه بعد ذلك. ليس هدف هذا الدليل الذى بين أيدينا الآن أن نكرر ما كتبه المحللون من مراجعات ونصوص نقدية حول الأفكار والحركات

الحدائية، وهى مراجعات ونصوص متاحة للجميع، ولكن الهدف من هذا الدليل هو مساعدة القارئ في الوقت الحاضر على أن يضع فهمه للرواية في مبتدأ القرن العشرين في إطار البيئة التى نشأ فيها «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن»، والطريقة التى كانوا يفكرون بها، والتجربة التى خاضوها وأسفرت عما أسفرت من أعمال روائية. سوف نستكشف - إذن - في الفصول التالية كيف تطورت مبادئهم الجمالية، وهمومهم فيما يتصل بالموضوعات التى يتناولونها، ونسعى إلى وضع هذه الأمور كلها في سياق الأفكار الاجتماعية والتاريخية والفلسفية والفنية التى كان لها التأثير الأهم. في الوقت نفسه آمل أن أظهر مواقعهم النسبية داخل السياسات الرسمية والاجتماعية للتطليعيين في العشرينيات والعشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، وأن أعمل على تشجيعك (أيها القارئ الكريم) على التفكير الناقد ليس فقط في الإمكانيات التى طرحها اتساع أفق الرواية بفضل جهود «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن»، ولكن أيضًا في مشكلات هذا التطور في خضم هذه الحدائة الأدبية الناشئة.

الحدائة:

شهدت الفترة الأولى من القرن العشرين ثورة عالمية في مجال الفنون، من علاماتها أن منظومة كبيرة من الجماعات الثقافية والحركات الجمالية والكتاب المستقلين والفنانين سعوا إلى تعزيز علاقاتهم مع الواقع وتغيير هذه العلاقات، وسعوا كذلك إلى تعزيز تصويرهم لهذا الواقع وتغيير الطريقة القديمة في تمثيل هذا الواقع، مصطلح «الحدائة» يمثل هذا الضرب من الاندماج الذى لا يكف عن المراجعة بين تلك التجارب الجمالية الممعة في التنوع؛ وصولاً إلى الأسلوب الشامل، أو المزاج الاجتماعى والسيكولوجى لعصر يمكن أن نصفه بأنه عصر «الحدائة»، ويتفق الجميع على أنه يقع في الفترة بين (١٩١٠) و (١٩٣٠). في كتابها المرجع يصف كل من «برادبري» و «ماكفارلان» الحدائة بأنها: «فن يتجه عالم يمضي في طريقه نحو التحديث لا يلوى على شيء، عالم يتسم بالتطور الصناعى المطرد، والتكنولوجيا المتقدمة، والتمدين والعلمانية وجميع الوسائل التى تمثل الحياة الاجتماعية لجماعة ما»، وفي الوقت نفسه هي: «فن يتجه عالم

رحلت عنه الكثير من ضروب اليقين التقليدية، وتبخرت عن سمائه تلك الثقة الفكتورية ليس فقط في التقدم، ولكن أيضًا في وضوح الواقع ووجوده نفسه» (برادبري وماكفارلان ١٩٧٦: ٥٦). ويتتج هذا الوضع المزدوج تناقضًا مركزيًا؛ فبالاعتماد على سياق ومنظور يمكن النظر إلى «الحدائث» على أنها دافع إبداعي مفعم بالقوة إلى «التجديد»، من خلال قطيعة متعمدة مع الأعراف الفنية الباعثة على الإحباط التي يمتلئ بها الماضي القريب، ومعانقة الحديث، أو على أنها ضرب من أدب الأزمة والاضطراب التي تضرب الشعوب في بعض الأحيان، تسعى دون طائل إلى التأكيد على سلطة الفن في إسباغ الشكل على عالم فقد كل صلة بالنظام والاستقرار. ولأن «الحدائث» تعنى - ضمناً - حساسية ثقافية أكثر مما تعنى فترة معينة في الزمن، فإنها ليست - ببساطة - قابلة للتبادل مع مرجعيات تاريخية صارمة، مثل «أوائل القرن العشرين» أو «العشرينيات»، وإن كانت تتداخل معها. إن مصطلح «الحدائث العليا» يشير - بصفة خاصة - إلى التفسير المرجعي للتجربة الأدبية «الأنجلو ساكسونية» بين الحروب العالمية، التي تتسم بالقطيعة مع الأشكال المباشرة للتمثيل في اتجاه التجريب الأرحب وفي اتجاه الموضوعية والانعكاس الذاتي. مثل هذه الشكلية الجمالية تنتهى - نمطياً - مع الأعلام المرجعية مثل: «إزرا باوند» و«ت. س. إليوت»، وأيضًا «جويس» و«وولف». النتيجة من وجهات نظر نقاد ما بعد البنيوية والنسوية، وما بعد الاستعمار، أن مفهوم الحدائث تم الإقرار به الآن بصورة كبيرة لكي يكون مفتوحًا على تفسير أكثر رحابة، وإعادة تعريف أكثر انساعًا من هذه القراءة التي تم الإقرار بها من قبل. (انظر: «برادبري» و«ماكفارلان»، (١٩٧٦): و«فولكنر»، (١٩٧٧)، و«ليفنسون» (١٩٨٤) و«آيستسون» (١٩٩٩)؛ و«كيم سكوت»، (١٩٩٩)، و«نيكولز» (١٩٩٥)، و«جولدمان» (٢٠٠٤).

أكثر ما يثير العجب في تاريخ الرواية الحدائثية (والقصص الخيالي الحدائث بصفة عامة) درجة انعكاس الذات في هذه الرواية، وبصفة خاصة في حجم التنظير الذي ظهر لتبرير «حدائثها»، على سبيل المثال: كانت «وولف» مشهورة بأنها ناقدة أدبية محترفة في حياتها كشهرتها بأنها كاتبة روائية، وكانت «وولف» تكتب كثيرًا لتشرح كيف تكتب، وكيف تمر عمليات القراءة والكتابة عندها بمراحل معينة. لقد بدأت في عام (١٩٠٤) تكتب تحت

اسم: «فرجينيا ستيفن»، (تزوجت «ليونارد وولف» في عام (١٩١٢) - مقالات خفيفة لمجلة أسبوعية دينية اسمها: «الجارديان»، ومراجعات تراجعية لمجلة أخرى اسمها: «مجلة كورنيل»، حيث كان أبوها: السير «لزي ستيفن» يقوم على تحريرها. ولكنها لم تلبث أن ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بـ: «ملحق التايمز الأدبي»، وهى المجلة التى كتبت فيها ما يزيد على مائة مقال نشرتها دون أن توقع باسمها، أغلبها مراجعات لكتب أو آراء. ثم اشتدت وطأة الاكتئاب على الكاتبة؛ بسبب القيود التى فرضت على التعبير الحر عن وجهات نظرها وآرائها من قِبَل رئيس التحرير «بروس ريتشموند»، فبدأت ترسل كتاباتها إلى صحف أدبية ومجلات أخرى مرموقة، منها: «الأمّة والأثنيوم»، وخلال هذا العمل كانت مضطرة إلى أن تقرأ وتأمل الكثير من الأعمال من العصر الإليزابيثي إلى العصر الحاضر، مما كان سبباً في قوة تكوينها المعرفي، وعوناً لها على التفكير المنهجي حين كانت تراجع التاريخ الأدبي، وحين كانت تدبج المقالات التى كان يُنشر أغلبها في مجلة «القارئ العادي»، وقد نُشرت هذه المقالات والمراجعات التى أدارتها الكاتبة حول استراتيجيات القراءة والكتابة والنقد الأدبي، في دار «هوجارث للنشر» التى كان يملكها «آل وولف» بين عامي (١٩٢٥) و (١٩٣٢). لقد صدر لها الكثير من المقالات، وكانت لا تمل الحديث في رسائلها ومقالاتها وسجلاتها اليومية عن موضوع الأدب وشكله. وبعد وفاتها نشر لها «ليونارد وولف» مجموعة من المقالات والدراسات منها: «موت الفراشة» في عام (١٩٤٢)، و «اللحظة ومقالات أخرى» في عام (١٩٤٧)، و «سرير موت الكاتبتن» في عام (١٩٥٠)، و «الجرانيت وقوس قزح» في عام (١٩٥٨).

وليس من شك في أن «وولف» الكاتبة الروائية تتفوق على «وولف» الناقدة في ميزان الشهرة الأدبية؛ الدليل على ذلك أن أعمالها النقدية لم يلتفت إليها أحد إلا مؤخراً جداً، أو ربما لم تحظ أعمالها النقدية باهتمام كبير، فيذكر لها النقاد مجموعات من المقالات مثل: «القصة الحديثة»، و «السيدة بنيت والسيد براون» وهى مقالات كأنها البيانات الرسمية التى تدشن للرواية الحديثة، وتضع لها النظريات، ويذكر لها النقاد أيضاً مجموعة من المقالات السردية بعنوان: «حجرة تخص المرء وحده»، وهى أيضاً بمثابة البيان الرسمي الذى يدشن للحركة النسوية الأدبية في القرن العشرين. تغير ذلك مع نشر الطبقات الجديدة الشاملة لمقالاتها التى قام بتحريرها «أندريه ماكنيل» في عام (١٩٨٦)، و «راشيل باولي» في عام (١٩٩٢، ١٩٩٢ ب)، وما تلا ذلك من نهضة في

الدراسات النقدية التي ركزت أكثر ما ركزت على ما تنطوي عليه مقالاتها فيما يتصل بهوية «وولف» المرجعية في الأدب الإنجليزي («روزنبرج»، ١٩٩٥، «بروسنان» ١٩٩٧، «دسنير»، ١٩٩٧، «روزنبرج ودينيو»، ١٩٩٧، «جوالتيرو» ٢٠٠٠). اليوم ينظر النقاد إلى تجربة «وولف» في كتابة المقال، ووجهات نظرها حول القراءة والكتابة التي حملتها مقالاتها ورسائلها وكراساتها وصفحات مفكرتها، على أنها جزءٌ عما يمكن أن يكون عاملاً مساعداً على فهم اهتمامها بالتعبير عن الوعي «الحدائثي»، وشكل الكتابة الحديثة، لتكشف عن رفض استراتيجي للحدود المصطنعة بين الأنواع الأدبية، والتقسيمات المبتدعة التي تفرق بين أدب الرجل وأدب المرأة، وهي حدود وتقسيمات يشبه بعضها بعضاً إلى حد بعيد في تصورات «وولف» لفن القصة والنقد، وتصوراتها حول: الرواية والشعر والتاريخ والسيرة الذاتية.

بدأت «دوروثي ريتشاردسن» تكتب مقالات ومراجعات لكتب في الوقت نفسه الذي بدأت فيه «وولف» (١٩٠٤-١٩٠٥)، ولكن «دوروثي» كانت تحصل على مرتب سكرتيرة، أي: أكثر قليلاً من جنيه إسترليني واحد في الأسبوع، وكان «دوروثي ريتشاردسن» كانت ترجع صدى ما تطرحه «وولف» في كتاب «حجرة تخص المرأة وحده» من أن الكتابة يمكن أن تكون وسيلة من وسائل استقلال المرأة. كانت تقول: «حين بدأت أعمل بالترجمة والصحافة كصحفية حرة، شعرت بالانعتاق من العمل الروتيني الذي لم يلهم كل طاقاتي التي أعرفها في نفسي، الطاقات الأساسية التي هي وجودي كله»، وكتبت عن اللحظة التي قررت فيها أن تكسب عيشها من قلمها: «أصبحت المائدة الصغيرة التي كنت أكتب عليها في حجرتي الصغيرة هي مركز حياتي كلها» (رحلة إلى الجنة: ١٣٩). لم تكن «ريتشاردسن» غزيرة الإنتاج في مجال النقد مثل «وولف»، كانت تكتب في موضوعات شتى (بدءاً من النقد النسوي ومروراً بالروحانيات والموضوعات الاجتماعية والأدب والسينما، ووصولاً إلى النباتيين، وانتهاءً بالعمل في طب الأسنان)، كل ذلك لكي تضمن لنفسها دخلاً ثابتاً يكفيها مؤونة الكتابة في الرواية. تتشابه - مع ذلك - نظرياتها حول الكتابة والقراءة في كل أعمالها الثرية التي أنتجتها: نلمس ذلك في مناقشاتها حول الخطاب الذي يدور حول النوع، وحقيقة «النسوية» كما يظهر في كتابها المعنون بـ: «النساء والمستقبل» الصادر في عام (١٩٢٤)، وكتاب: «النساء في الفنون» الصادر في عام (١٩٢٥)، وعمودها التي كانت تكتبه بانتظام لجريدة السينا الطليعية

التي كانت تسمى: «كلوز-أب» بين عامي (١٩٢٧)، و (١٩٣٢)، وحتى في مقدمتها التي كتبها لروايتها الضخمة «رحلة حج» في عام (١٩٣٨)، ونلمس ذلك أيضًا في تصوراتها وآرائها في العلاقة بين الكاتب «الحداثي» وقارئة «المثالي» وهي تصورات وآراء ضمنتها في كتاب بعنوان: «حول الترقيم» الصادر في عام (١٩٢٤)، وكتاب: «مغامرة من أجل القراء» (١٩٣٩)، وفي مراجعتها لرواية «جويس» المعنونة بـ: «فينيجانز ويك». نستطيع أن نقول أخيرًا: إن هذه الجهود النقدية والفكرية قد استفاد منها النقاد المحدثون («كيم سكوت في عام (١٩٩٠) و «فرايرج» و «ماركوس ودونالد» في عام ٢٠٠١)، في إلقاء الضوء على الحيل النسوية والجمالية في رواية «رحلة حج»، وهي الرواية ذات الثلاثة عشر سفرًا، والتي استغرقت من حياة «ريتشاردسن» عشرين عامًا، في خضم تحديها للتعريف الذكوري للأدب الواقعي والرواية الحداثية.

أما «جيمس جويس» فكان حداثيًا رغم أنه لم يكتب كثيرًا عن جماليات الحداثة. أتاح له الدعم المالي الذي قدمته له «هاريت شو ويفر» بدءًا من عام (١٩١٧) أن يشغل نفسه بفنه الإبداعي دون غيره. كتب عددًا من المقالات عندما كان طالبًا في الكلية الجامعية في «دبلن»، وكانت هذه المقالات تُقرأ بوصفها مثقلة بالتنبؤ بالهموم الموضوعاتية والشكلية التي أعاد صياغتها ثم تخلص منها أو اهتدى بها فيما كتب من قص خيالي بعد ذلك، ونذكر من هذه المقالات النقدية مقال يسميه «الدراما والحياة»، وهو عبارة عن بحث يدافع فيه عن الأعمال الدرامية التي كتبها الكاتب المسرحي النرويجي «هنريك إبسن»، ومقال له بعنوان: «يوم الحشد» في عام (١٩٠١)، كتبه لمجلة الكلية، ويهاجم فيه النزعة الإقليمية التي شاعت في المسرح الأيرلندي المعاصر، والمشهد الثقافي الأيرلندي بصفة عامة. تسبب «جويس» في قطيعة بينه وبين الرأي الكاثوليكي والقومي السائدين؛ بسبب حجاجه الهجومي المثير للمشكلات، ولكن الجامعة ما لبثت أن منعت هذه المقالات، مما شجع الطالب الشاب، مبكر النضج، على تبني موقف العزلة الفكرية المقيتة في أثناء مشهد ثقافي كان - في واقع الأمر - أكثر انفتاحًا وتقدمية - من الناحية الفكرية - مما توحى به شهرته بعد ذلك بوصفه أكثر أبناء أيرلندا تمردًا وانفلاتًا. فإذا قارنا بين مقال «جويس» الذي كتبه في عام (١٩٠٢) عن الشاعر الأيرلندي «جيمس كلارينس مانجان» الذي عاش في القرن التاسع عشر، والنسخة المعدلة لهذا المقال، التي ألقاها كمحاضرة في

الجامعة الشعبية في «تريستي» في عام (١٩٠٧)، إضافة إلى المحاضرتين اللتين ألقاهما حول «دانيال ديفو» و«وليام بليك»، بعنوان: «المثالية في الأدب الإنجليزي»، اقترينا من فكره الناضج، وموقفه النقدي المتطور، بعيداً عن الإغراءات الباكورة لتبنى الجمالية المجردة اتجاه واقعية حدائية تتحد فيها الرؤية الفنية بقدر كبير من المادية الحذرة.

ليس من شك في أن «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» كانوا يرون أنفسهم من كتاب الرواية المتمكنين من هذا الفن، والقارئ مضطرب إلى أن يقر بهذ الواقع إذا أراد أن ينظر إليهم بوصفهم «مفكرين نقديين»، أو «مفكرين يكتبون النقد»، على سبيل المثال: كانت «وولف» تحذر - بشدة - من أية فرضية فحواها أن ما تكتبه من نقد يقدم دليلاً على أهدافها حين تكتب القصة، أو يصبح شرحاً لأغراضها الفنية عندما تبذل رواية، وهى تعلن أن: «الرواية ما هى إلا انطباع، وليست جدلاً من الجدل» (خطابات «فرجينيا وولف»: ٩١)، هو إذن تحذير غامض ولكنه مشروع. وحين نتأمل ما كتبه الثلاثة («جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن») من فكر نقدي حول قضايا الشكل الأدبي والتاريخ والجمال، لا ينبغي أن نسعى إلى النظر إلى رواياتهم على أنها مجرد مطايا لهذا الفكر الذى كتبوه؛ فقد كانوا كتاب رواية ونقاداً من ذلك النوع الذى يقاوم التنظير؛ فعندما كان «جويس» يتحدث عن المبادئ الجمالية فى قصصه، كان يتحدث عنها بكثير من السخرية والتجاهل، وكانت «دوروثى ريتشاردسن» ترى أن كل تنظير جمالى ودينى وعلمى وفلسفى من تجليات الفهم الذكورى للعالم (وهو فهم لا تقرأه!). فى الوقت نفسه كانت «وولف» تمأهى - بقوة - بين ذاتها وما كانت تسميه: «القارئ العادى»، وترفض أن تتخذ موقف الكاتب المرجحى الثقة وهى تمارس النقد الأدبى وتكتبه، وإنما كانت تقدم نفسها بوصفها من هواة الأدب، ومن هواة النقد الذين يتلمسون طريقهم خلال جملة من الأفكار التى لا قيمة لها، والحكايات التى لا تقدم ولا تؤخر. طرح الثلاثة - بشيء من النشاط - قضايا حول التاريخ الأدبى، والنظرية الجمالية، والاستراتيجية الفنية عبر كتاباتهم النقدية والقصصية. كان كل كاتب منهم يشعر أن الرواية قد وصلت إلى لحظة الأزمة؛ تختلف أعرافها النوعية، وحدثت القطيعة بينها وبين التعبير الصادق عن الشخصيات والأحوال المتصلة بالعصر الجديد؛ تقاسم الثلاثة وعياً عميقاً بغياب

العلاقة بين الفعل الاجتماعي أو اللغة، وأحوال الوعي الداخلية؛ وكان كل منهم يلزم نفسه بالاعتقاد بأن الفن في وسعه أن يكشف «الحقيقة» الكامنة وراء فرضياتنا المألوفة حول شكل الواقع والشعور به. ورغم ذلك .. وفيما أصبحت إفاداتهم النقدية حول تمثيل العلاقة بين الفن والحياة بيانات رسمية واضحة تدشن للرواية الحداثية، فإنهم - في النهاية - يسألون أكثر مما يجيبون؛ فهم لا يقدمون نموذجاً ثابتاً أو مفهوماً نقدياً واضح المعالم حول «الرواية الحداثية» ويظهر مباشرة فيما يكتبون، وبدلاً من اعتناق نظرية واضحة حول الرواية، كان «چويس» و «وولف» و «ريتشاردسن» يلزمون أنفسهم بضرب من الاستكشاف المستمر، والتفاوض الدائم حول حدود القصة «الحداثية» وإمكاناتها.

نسعى في الفصول التالية إلى السير في مسار يعتمد على التسلسل الزمني من خلال أنماط وتطورات وجهود قامت عليها تلك المحاولة المتصلة بالحداثة، نبدأ من ذلك الجدل الذي كان محتملاً حول مستقبل الرواية في القرن الجديد، والبحث عن واقعية بديلة في أعمال كل كاتب من هؤلاء الكتاب الثلاثة، فربما كان من أهم الحيل الفنية المائزة في الرواية الحداثية هي تمثيل الوعي الذاتي لشخصية أو أكثر من شخصياتها دون سعي إلى تفسير هذا الوعي من مصدر خارجي، ونحن - في الفصل الثاني - سنقوم بدراسة الإنجازات المختلفة التي قدمها كل كاتب من الكتاب الثلاثة في سبيل دعم هذه الحيلة الفنية بالذات. ولكن هناك ما يمكن أن نقول: إنه لا يقل أهمية للرواية الحداثية عن تلك الأداة الأسلوبية، وهو ما كان «چويس» و «ريتشاردسن» و «وولف» مهمومين به غاية الهم، أي: كيف السبيل إلى استيعاب العنصر المستمر بعد - أو عبر - زوال هذه التجربة الذاتية، وتوصيله. فرغم التغير المستمر والتدفق المدهش في حركة شخصيات مثل: «ليوبولد بلوم» و «ميريام هندرسن» و «كلاريسا دالوي» من خلال تيار الوعي في كل منها، فإن الكتاب الثلاثة كانوا يؤمنون كل الإيمان بوجود إيقاع داخلي، ورباط وثيق بالحياة الحديثة، وإن كان هذا الإيقاع، وذلك الرباط يلوحان بين الفينة والفينة في ومضات مختصرة، ولمحات موجزة. إن التركيز النابع من الذات - والذي تبرره الذات - على الرؤية الإبداعية التي تربط بين الفن والواقع، لمن أهم لوازم فهم الرواية الحداثية، وانشغالها بعلاقة الواقع المعيش والشكل الجمالي.

كان «جويس» و «ريتشاردسن» و «وولف» مشغولين بالأسلوب والشكل، ولكنهم كانوا مشغولين بأسلوبهم هم، والشكل الروائي الذى ينتجونه هم، فقد كانت أعمالهم الإبداعية تحتل الجزء الأكبر من همومهم الفكرية، والنقد الروائي الذى ينتجونه، والدارس للنقد الأدبى «الحداثى» يجد أن النقد الحداثى يدور حول نفسه، وأن التمحور حول الذات من أهم الموضوعات التى تشغل النقد الحداثى الأدبى. على أنه مع تراجع تأثير النقد الجديد الذى كان مهيمناً على الدرس الأدبى فى الخمسينيات، وعودة الاهتمام بتأثير السياقات الاجتماعية والتاريخية، ازداد اهتمام الكتاب والنقاد بإعادة اكتشاف الأيديولوجيات المتعددة والمتصارعة التى يلتمسونها فى الفكر الحداثى، والنصوص الحداثية. تكتب «بونى كيم سكوت» عن الحداثة فى دراستها النسوية المهمة المعنونة بـ: «نوع الحداثة» والصادرة فى عام (١٩٩٠)، «الحديث عن بنية العمل، والتجربة الشكلية نفسها، لم يعد كافياً - على ما يبدو - كتعريف للحداثة؛ فالحداثة هى إعادة تشييد العقل والجسد والموقف الجنسى ومؤسسة العائلة والواقع والثقافة والدين والتاريخ» (١٩٩٠: ١٦). وسوف نرى كيف أن أعمال «جويس» و «ريتشاردسن» و «وولف» القصصية، وأعمالهم النقدية، تؤكد دائماً على الوحدة بين الشكل والمضمون، وأن رفض الثلاثة للأشكال التقليدية والموضوعات التقليدية فى الفن إنما يعكس إحباطاتهم المتباينة التى تسبب فيها نظام اجتماعى مهموم بالتفرقة بين المرأة والرجل، وغارق فى الجدل حول هذا الموضوع وغيره من الموضوعات الهامشية. على سبيل المثال وجدنا كيف كانت «وولف» رائدة من رواد النقد النسوى المرموقين، وكيف كانت أيضاً من رواد الحداثة فى الرواية، وأن «ريتشاردسن» رفضت أعراف الكتابة المتكئة إلى «الجنس»، الشائعة فى ضروب التمثيل الواقعي، وأن هذا الرفض يقضى إلى إعادة النظر فى معيار المرجعية فى الأعمال الأدبية كما تفهمها الحركة الحداثية، وتدفعها إلى جدل إشكالى يرتاب فى قيمتها. إن الفصل الثالث فى هذا الكتاب يستكشف تمثيل الوعى النسوى بصورة خاصة فى أعمال «وولف» و «ريتشاردسن» و «جويس»، مثلاً يستكشف تماهى الجمالى النسوى أو الذكورى بتقنيات الأدب الطليعى بصورة عامة. وفى الفصل الرابع، سنفرغ للبحث فى مشكلة التاريخ وصناعة الأمة كما تتجلى فى أعمالهم، بدءاً من سعيهم لتحقيق القطيعة مع الحرب العالمية الأولى التى كانت عنصراً مهماً فى بنية الهوية الثقافية والخيال الثقافى فى الرواية الحداثية فى عشرينيات القرن العشرين، وانتهاءً بالجهود التى كانت ترمى إلى استعادة التواصل مع الماضى والحاضر والمستقبل الساعية إلى تطورها فى الثلاثينيات.

كانت الحركة «الحدائية» خصبة غاية الخصوبة، ورغم ذلك كانت تتسم بقصر العمر؛ فقد كان أغلب الكتاب بدءاً من أواخر الثلاثينيات يرون أن التجريب الجمالي الذي كان سمة الأدب المكتوب قبل الحرب وأثنائها وبعدها مباشرة لا يمكن أن يتسق مع موقف المسئولية الاجتماعية والسياسية الذي كانت تحتاجها الفترة المضطربة التي واكبت الحرب العالمية الثانية وما بعدها. ومع حلول الأربعينيات من القرن العشرين انطلق رد الفعل على ما كان قد استقر في العقول من أن الرواية الحدائية قد اتكأت على منظور نخبوي يقصى الآخر، ما أفضى إلى إعادة الإقرار بضرورة وجود واقعية يكون همها الأحوال الاجتماعية للمجتمع الأوروبي. ولم يكن من الممكن تجاهل ذلك الإرث من التمحور حول الذات، والتجريب الذي شاع في كل ألوان الفنون، غير أن كتاب الأجيال التالية بعد جيل الرواد تجاهلوا هذا الإرث، ولم يأبهوا به خوفاً من اتهامهم بالسذاجة الجمالية وضيق الأفق الثقافي. وفي الفصل الأخير نسعى إلى تلخيص الاتجاهات الرئيسة في النقد الأدبي الذي كُتب بعد هؤلاء الرواد الثلاثة، وسنركز على بعض مظاهر استقبال القراء لأعمال «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» وكيف تحول هذا الاستقبال ليتسق مع الاهتمامات المتباينة والأغراض التي صاحبت سياقات تاريخية وأيديولوجية جديدة، بدءاً من ذلك العداء للجمالي في منتصف القرن العشرين إلى المراجعات الثقافية في السبعينيات والثمانينيات، وانتهاءً بالدراسات الحدائية للحظة الراهنة. لا نطمح من وراء هذا الكتاب «الدليل» إلى أكثر من أن يكون دافعاً للطالب في حاضرنا، وتشجيعاً له على المشاركة في هذا النشاط النقدي المتصل بقراء هذه اللحظة الحرجة الذين يزادون كما لم يحدث في عصور خلت، وأن يعرف أن ما يسعى إلى التركيز عليه من أفكار رئيسة لا يمكن أن ننظر إليها على أنها مسلمة لا تحتاج إلى مناقشة، أو آراء قطعية لا يمكن دحضها، ولكننا لا نكف عن مراجعتها، والتحقق من صحتها، بل إننا نغدها مداخل ندلف منها إلى استكشاف الرواية الحدائية بكل تعقيداتها المتشابهة، ونصيبتها المدهش من الإبداع، ورؤيتها المربكة غير المستقرة والكاشفة في الوقت نفسه.

أفكار تأسيسية

واقعية جديدة

من العناصر الجوهرية في فهم الرواية الحديثة اهتمامها بعلاقة الواقع المعيش بالشكل الجمالي؛ فما هو هذا الواقع المعيش؟ ومن هم قضاة هذا الواقع الذين يحكمون عليه؟ هكذا تساءلت «فرجينيا وولف» في مقال لها بعنوان: «الشخصيات في القصة» المنشور في مجلة «المعيار الأدبية The Criterion» في عام (١٩٢٤)، (انظر: مقالات «فرجينيا وولف» ٣: ٤٢٦)، ثم استمرت تطرح السؤال نفسه في العام التالي في مجلة «القصة الحديثة» (المقالات ٤: ٢٤٨). هل الحياة هي هذه؟ وهل تكون الروايات هكذا؟ «هل لدى القدرة على إبداع الواقع الحقيقي؟» تساءلت «ولف» للمرة الثالثة في يومياتها (اليوميات ٢: ٢٤٨). كانت «ولف» تشارك في حوار كبير حول مستقبل الرواية في القرن الجديد، القرن العشرين، لم يتفق فيه المتحاورون على شكل مناسب للرواية الجديدة، ولا على المضمون الذي ينبغي أن يقدمه هذا الشكل المناسب؛ فرغم الإجماع العام على أن مهمة الكاتب الروائي هي تمثيل الواقع، فإن الآراء حول العناصر التي تؤلف هذا الواقع، وحول أكثر الوسائل مناسبة لتصويره في القصة، كانت متباينة أشد التباين. نقدم في هذا الفصل محاولات «جويس» و«ريتشاردسن» في تطوير ضرب من الواقعية الجديدة تُسمى الواقعية النفسية، ونقدم كذلك تحليل «ولف» النقدي لإمكانات هذه الواقعية وحدودها في سياق تلك اللحظة المفعمة بالجدل في تاريخ الرواية الحديثة.

الواقعية والواقع:

كانت الرواية الإنجليزية تسعى منذ بداياتها الأولى من تاريخها الحديث نسبياً إلى تصوير الحياة اليومية التي يعيشها الناس، على النقيض من تركيز الملحمة الكلاسيكية -

- مثلاً - على الجانب البطولي في حياة الأشخاص، أو تركيز القصيدة الغنائية على العاطفة الشخصية. ترصد التحليلات النظرية - عادة - ثلاث مراحل أساسية في الوصول إلى شكل هذا التصوير للواقع من خلال تطور الرواية بوصفها نوعاً أدبياً كبيراً: شكل «واقعي» تأسس في القرن الثامن عشر، كان السرد فيه قادراً على تزويد القارئ بصورة تحاكي الحياة محاكاة مباشرة، أو صورة تكاد تتطابق مع الحياة تطابقاً تاماً، وهو النهج الذي وجد من يتحداه من كتاب «الحدثاء النفسية» من الذين طرحوا تفسيرات جديدة للغة المتصلة بهذه المحاكاة في أوائل القرن العشرين، ثم تأتي جهود نقاد ما بعد الحدثاء الذين سعوا إلى تفسير أى تطابق بين الفن والحياة بداية من الستينيات. ولكن الحديث عن الرواية على أساس هذه المراحل السردية الرئيسية الثلاث (الواقعية والحدثاء وما بعد الحدثاء) يصطدم - رغم أهميته - بمشكلة، وهي: الحديث عن الممارسات الأدبية والاستراتيجيات السردية، وكأنها كانت ممارسات واستراتيجيات متجانسة، وهي التي كانت متباينة أشد التباين، فقد كان كتاب الرواية الرواد في القرن الثامن عشر أمثال: «دانيال ديفو» و «هنري فيلدنج» و «صامويل ريتشاردسن» يسعون إلى تصوير الواقع كل بطريقته الخاصة، وبينما يصف النقاد «جورج إليوت»^(*) - عادة - بأنها تنتمي إلى «واقعية» نمطية كلاسيكية، فإن هذه الواقعية النمطية الشكلية كانت بعيدة كل البعد عن السطحية والجهل، يظهر ذلك في وعيها الذاتي بفن تصوير الحياة. على أن وصف الشيء بأنه «واقعي» معناه - كما يقول «تيري إيجلتون» في كتابه الأخير عن تاريخ الرواية كنوع أدبي (٢٠٠٥) - «أنك تعترف بأن هذا الشيء ليس حقيقياً. يكمن التضارب الجوهرى في الواقعية في أنها تتحدى المبدأ الأساسى الذى تستند إليه وهو مبدأ المطابقة مع الحياة نفسها، فموقف الكاتب، أو على نحو أشمل موقف العصر كله (الأيديولوجي) والمعرفي (الإبستمولوجي) من طبيعة الواقع يحدد - بصورة عامة - الموقف السردى الذى يتخذه هذا الكاتب، أو الموقف السردى الشائع في هذا العصر أو ذاك، فيمكن - مثلاً - أن يقر كاتب روائى في القرن الثامن عشر أو التاسع عشر بمشكلات الوعي بالذات والحيل الفنية التى يستخدمها الأديب، ولكن أولئك الكتاب لم يسمحوا لهذا المنظور الذاتى

(*) تقصد الكاتبة ماري آن إيفانز (١٨١٩ - ١٨٨٠) التى اتخذت اسماً قلمياً ذكورياً (جورج إليوت)، ومن أعمالها «مدلارش» و «دانيال ديروندا» و «سيلاس مارنر» (المترجم).

وتلك الحيل الأدبية بأن تلح عليهم بطريقة تهدد سلطة المشهد الاجتماعى والاقتصادى والأخلاقي الذى يسعون إلى تقديمه فى رواياتهم (كان «لورنس سترن» استثناءً من هذه القاعدة). من جانب آخر فى وسع كاتب روائى من كتاب «ما بعد الحداثة» أن يغرى القراء بأن العالم جزء من الخيال الذى يقدمه إلى الناس، وأن الشخصيات التى يقدمها أشخاص خيالية لا أكثر من ذلك ولا أقل. والحق أن النهجين كليهما يدفعان الحياة والفن إلى طرف أو آخر من طرفي المعادلة، ونحن مضطرون أن ننظر إلى كاتب الرواية الحداثية بأنه ذلك الكاتب الذى يتحرك بين هذين الطرفين، يريد أن يكتب قصصه، ويريد أن يصور فى هذه القصص ثراء الحياة وتنوعها، ويريد أن يصور ما تنطوى عليه هذه الحياة من مصادفات واحتمالات ونحن نكتوى بتجاربها، ونختبر تقلباتها، فى الوقت نفسه يريد أن يلفت انتباه الناس إلى ما بذل من جهد إبداعي، وما يمتاز به فنه من خصائص.

الواقعية:

الواقعية الأدبية فى جوهرها تهدف إلى التمثيل الصادق للواقع المعيش. فى الأدبيات العامة يربطون بين جذور الواقعية والرواية وتطور الأساليب الليبرالية فى القرن الثامن عشر، والتصور العلماني التجريبي المادى للعالم الذى تسعى هذه الأساليب إلى تطويره (وات، ١٩٥٧؛ برجونزى ١٩٧٠؛ إيجلتون ٢٠٠٥). يعرف «أيان وات» - على سبيل المثال - الرواية الكلاسيكية بأنها تنكس على «فرضية أو قناعة مبدئية بأن الرواية ما هى إلا تقرير كامل ودقيق يدور حول التجربة البشرية، ومن منطلق الرغبة فى إشباع القارئ من خلال هذه التفاصيل الكثيرة التى تنبث فى القصة، مثلما تشبعه بفردية الشخصيات، وخصوصيات الأزمنة والأمكنة التى تحدث فيها تلك الحوادث. والتفاصيل التى يجدها القارئ معروضة أمامه من خلال استخدام اللغة استخداماً يقوم على الإحالة بشكل كبير، أكبر مما يحدث فى العادة فى الأشكال الأدبية الأخرى (وات، ١٩٥٧: ٣٢). تزعم الرواية الواقعية بشيء من الثقة قدرتها على نقل التفاصيل التى يقصدها «وات» إلى القارئ نقلاً موضوعياً دقيقاً فى الشكل اللفظي الذى هو أداتها. فى هذا المعنى الضيق للواقعية الأدبية تتناقض الواقعية

الأدبية مع التجريبية الشكلية ونزوع الرواية الحداثية إلى البحث في الأعماق الذاتية. وحسب هذه القراءة المطلقة من وجهة نظر هذا الناقد، فإن الرواية الواقعية تتوفر إما على تقديم صورة تعكس العالم كما هو في الواقع المعيش (أي: أنها نافذة على الواقع)، وهى صورة ساذجة محافظة تحقق في تقدير دور اللغة والأيديولوجيا في تحديد وجهة نظرها (انظر: هيث، ١٩٧٢، و «بلزي» ١٩٨٠)، أو أنها تشتبك اشتباكاً إنسانياً مع المجتمع أو العالم الاجتماعى الذى هو عالم لانخبوى في الأساس أو ضد النخبة، وعالم تقدمى من الناحية السياسية (انظر: «لودج»، ١٩٧٧). ولكن هناك شرطاً مسبقاً يجب أن يتوفر قبل المضي في تحليل جنس الرواية، وهو أن نعرف بأن الواقعية الأدبية مفهوم فضفاض ومتعدد الجوانب، وأن فهم «الواقع» والطرق المتبعة في تمثيله تختلف حسب الزمن والسياق والظروف. فمن أجل فهم ما لطبيعة الواقعية المعقدة والجدل المتركز حول تعريفها وتحديدنا انظر: أويرباخ (١٩٣٥)، و «بوث» (١٩٦١)، و «ليفين» (١٩٨١) و «فرست» (١٩٩٢) و «جازيوريك» (١٩٩٥) و «هرمان» (١٩٩٦) و «موريس» (٢٠٠٣).

إن جذور «الواقعية الجديدة» يمكن أن نلتمسها في تأثير «هنرى جيمس» (١٨٤٣-١٩١٦)، ألم يكتب في عام (١٨٨٤) في مقال له بعنوان: «فن القصة» (١٩٥٦: ٩) "إن أفضل تعريف للرواية وأكثره اقتراباً من الحق أن الرواية انطباع مباشر عن الحياة، وهذا ما يمنحها قيمتها"، وهو يمضى في القول: «ليس من شك أنك لن تكتب رواية جيدة ما لم تمتلك الإحساس بالواقع، ولكن ليس من اليسير أن نعطيك وصفة تعينك على استدعاء هذا الواقع إلى الوجود؛ فالحياة البشرية زاخرة، والواقع له أشكال لا حصر لها» (١٢). وبينما يظل تمثيل الواقع مهيمناً على نظرية «جيمس» حول الرواية، فإنه يزعم أن هذا الواقع لن يتم تمثيله إلا من خلال الاهتمام العميق بالأداة الفنية. كان «جيمس» يريد أن يعلى من شأن الرواية من خلال الحث على فهم أكثر إمعاناً في النظرية لتلك الأداة الفنية. فيقول: «على الكاتب الروائي أن يأخذ فنه مأخذ الجد حتى يتسنى له أن يقدمه إلى جمهوره تقديمًا جاداً؛ فلن يأخذ الجمهور فن الرواية بشيء من الجدية ما لم تقدم الرواية نفسها إلى الجمهور بشيء من الجدية» (٤٤-٥). مارس «جيمس» نفسه هذه النظرية في المقدمات التى كان يُصدّر بها رواياته التى كتبها بين عامى (١٩٠٧) و (١٩١٢)، وهو يركز على أهمية امتلاك الفنان لأدوات فنه التى تجعله يجسد الحياة المادية ويسلط عليها الضوء الكاشف.

على أن الروايات التي كتبها «جيمس» خلال سنوات العقد الأول من القرن العشرين، والتي يصبح فيها منهجه في تكثيف السرد، من خلال وجهة النظر المحدودة لوعى شخصية واحدة، منهجًا واضحًا وضوح الشمس، فهي روايات يبدو فيها السعى إلى إرباك جمهور القراء واضحًا. في ذلك الزمن كانت أكثر الروايات مبيعًا هي روايات الكتاب الشاب: «هـ. ج. ولز» (١٨٦٦-١٩٤٦)، وروايات «آرنولد بينت» (١٨٦٧-١٩٣١)، و«جون جولدزورثي» (١٨٦٧-١٩٣٣). هم أيضًا كانوا يؤمنون بأن واجب الكاتب الروائي أن يستجيب للمتغيرات، وكانوا يرون أنهم يعملون على تجديد نوع أدبي كان «جيمس» فيه رائدهم وزعيمهم. على أنهم استنوا لأنفسهم طريقًا يختلف عن طريق «جيمس»، فقد ركزوا لا على الحياة الانطباعية التي يحياها الفرد، بل على الأحوال الاجتماعية المادية التي يعيشها المجتمع الحديث بصفة عامة. إن «ولز» - على سبيل المثال - يقول وهو يقدم بيانه الخاص للرواية الحديثة في حديث له في نادى الكتاب التابع لجريدة التايمز في عام (١٩١١)، وتُشر في المراجعات التي كانت تُنشر كل أسبوعين في أواخر ذلك العام تحت عنوان: «الرواية المعاصرة»: «إن من واجب الكاتب الروائي ألا يختصر مادته الخام فيقصرها على التركيز على التقلبات الشعورية التي يتصف بها العقل البشري، بل عليه أن يتفاعل مع مشكلات مجتمعه الأخلاقية والسياسية في زمانه، وأن يستثمر الرواية بوصفها أداة تحقق له هذا الهدف. وهو يقول بصوت أكثر وضوحًا: «سنكتب عن كل شيء، سنعتبر عن كل شيء يلوح في طريقنا»، ثم يهتف:

سنكتب عن التجارة والتجار، وعن المال والسياسة، وعن المحظوظين والمغرورين الذين يمنحون أنفسهم قدرًا أكبر مما يستحقون من الأهمية، وسنكتب عن اللياقة وما يحيد عن اللياقة، حتى يرتعش ألف كذاب، وعشرة آلاف مخادع من لفحة الهواء البارد النقي الذي يصاحب تحليلنا وشروحنا... وقبل أن نفرغ، ستكون الحياة كلها بما تنطوي عليه من تفاصيل دقيقة، وتقلبات جديدة في حوزة الرواية. (بارندر وفيلموس، ١٩٨٠: ٢٠٣).

لم يكتب «جيمس» عن التجارة والمال، ولم يكن يظن أنها ضمن اهتمامات كاتب الرواية، وفي مقال له بعنوان: «الرواية الجديدة» (١٩١٤) خص «بينت» و«ولز» بالذكر لأنها - كما يقول - يملأن قصصهما بتفاصيل وشروح مادية على حساب الإدراك

التخيلي، وكأنهما يؤديان نصف الدور المنوط بكاتب الرواية عندما يقدم المادة الخام للحياة دون أن يخلع عليها سمات الفن وشكله، ومن ثم يعجز عن الإمساك بواقع الحياة الذي يهدف إلى تصويره. عبر «جوزيف كونراد» عن هذه الجزئية نفسها ربما بطريقة أكثر بلاغة وإيجازاً في رسالة إلى «نيت» في عام (١٩٠٢)، يقول فيها: «لا عليك إلا أن تتوقف عن الإغراق في الواقعية؛ لأنك تبالح في الإخلاص لمعتقداتك حول الواقعية» (كونراد ١٩٨٦: ٣٩٠). ورد «ولز» على نقد «جيمس» بمحاكاة ساخرة فظة لمن كان أستاذه في يوم من الأيام، ووصفه في روايته «بون» (١٩١٥) بأنه مولع قديم بعلم الجمال. وكانت الرسالة التي رد بها «جيمس» تتضمن إعادة تأكيد نابع من القلب على عقيدته الجمالية، يقول فيها:

في الرد على الزعم بأن فن الأدب لا صلة له بواقع الحياة أقول: أحسبه متصلاً بالحياة اتصالاً لا فكك منه، ربما بدرجة تفوق أى ضرب آخر من ضروب الخطاب؛ فالواقع أن الفن هو الذي يصنع الحياة، وهو الذي يصنع الشوق إلى الحياة، وهو ما يضيف على الحياة أهميتها... وأنا شخصياً لا أعرف بديلاً - مهما كانت أهميته - عن قوة الفن وجمال تكوينه، ومدى تأثيره (جيمس، ١٩٨٤: ٧٧٠).

الحق أن فهم الكاتبين لوظيفة الرواية، وطبيعة الواقع الذي تتناوله، يختلف كل عن الآخر اختلافاً عميقاً؛ ففي رأى «ولز» تصبح الرواية وسيلة إلى تغيير المجتمع تغييراً جذرياً، وأنها يجب أن تتحمل التزامها السياسى على نحو صريح لا يقبل الإدارة قدر الطاقة. ولكن «جيمس» يرى أن ما يثرى فهمنا ويعمق وعينا بالتجربة الإنسانية هو الشكل الفنى الذى تتناوله الأيدى الماهرة. إن الجدل حول وسيلة الواقعية الحدائيه وهدفها يمكن تكراره في مناظرات مشابهة بين «ولز» و«ريتشاردسن» و«نيت» و«وولف» و«جولزورثي» و«د. ه. لورنس»، فرغم ثقة «ولز» في أن المعترك الاجتماعى هو الذى يلهم كاتب الرواية الحدائى، فإن المستقبل القريب للرواية إنما يحمل بدلاً من ذلك نزعة «جيمسوية» للتوازن بين الإتقان الفنى والواقع في إمساكه بالتجربة الواعية. فإصرار «جيمس» على العلاقة الجوهرية بين الشكل والمضمون، ورغبته في أن تمتلك الرواية «وعياً بذاتها»، قد وضع معياراً جمالياً لجيل كُتاب الرواية الشباب، الذين يسعون

إلى الإمساك بقدر من اللحظة المرجعية في عالم متغير من الناحية الاجتماعية والفنية. كتبت «وولف» في عام (١٩١٨) تقول عن «جيمس»: «يشعر الناس بـ: «جيمس» موجودًا في كل مكان، يشعرون به شبحًا هائلًا يطل على مشهد غير واضح المعالم في وعي الكتاب، فهو عند بعضهم مصدرٌ للتهديد والنكد، وعند آخرين هاجسٌ مقلق، ولكن وجوده لا يُنكر في جميع الأحوال (المقالات ١: ٣٤٦).

الرومانسية والواقعية والانطباعية:

كان «ولز» مشغولًا باختلافاته مع «جيمس»، وكان يرد على «جيمس» في الجرائد والمجلات، وكان يرد أيضًا في الرسائل التي كان يبعث بها إليه موضحًا أو مستوضحًا، ولكن «ولز» كان - في الوقت نفسه - يشجع «دوروثي ريتشاردسن» على أن تكتب رواية تتناول قصة حياتها الشخصية حين كانت في شرح الشباب امرأة تسعى إلى الاستقلال بنفسها في مشهد اجتماعي وثقافي وسياسي صعب في «لندن» السنوات الأولى من القرن العشرين. وكتبت «دوروثي» روايتها التي أسمتها «رحلة حج»، والتي يظهر فيها «ولز» في شخصية «هايبو ولسن» الكاتب الروائي الذي يتورط في علاقة طويلة المدى مع «ميريام هندرسن» (وهو ما يشير - وإن يكن من بعيد - إلى علاقة «ريتشاردسن» نفسها بـ: «ولز»)، علاقة تتراوح بين التلمذة الأدبية والعشق الصريح، وعندما يشجع «ولسن» «ميريام» في الجزء الثاني الذي أسمته: «أفق صريح»، على الكتابة، كان يشجعها على أن تحتذى حذوه، وتكتب بأسلوبه الواقعي الاشتراكي الذي يحبه، يقول لها: «لديك مادة ثرية تصلح أساسًا لرواية خفيفة الظل مفعمة بالإنسانية، تتسع خلفيتها لفترة كاملة من حياتك الرحبة ... عليك بتوثيق هذه الفترة من حياتك (رحلة حج ٤: ٣٩٧). كان «ولسن» يمتدح «ميريام» ويدفعها إلى مزيد من التطور الإبداعي، وكانت «ميريام» تسعى إلى التعبير عن خلجات نفسها، وتؤكد على قوة عقلها واستقلالها، ولم تكن لتفعل ذلك إلا وهي تحاول الفكاك من أسر هيئته الروحية، والهروب من إحساسها بثقته الطاغية في نفسه. لقد قضت «ريتشاردسن» أكثر من عقد من الزمان تجادل «هـ. ج. ولز» جدلاً عقليًا خالصًا في الوقت الذي شرعت تكتب فيه روايتها «رحلة حج»، وهي عاقدة العزم على الهروب من تأثيره، وأن تنأى بروايتها عن شبحه. لقد عبرت «ريتشاردسن»

عن آرائها حول جماليات «ولز» المتصلة بفن القصة في مقال نقدى كتبته عنه في مجلة اسمها «كرانك» في عام (١٩٠٦)، حول آخر رواياته التى أسماها: «أيام مُدَنَّب»، وبعد جولة ساحت فيها فى حياته وشئونه الشخصية مضت تقول:

وفى هذا الكتاب الجديد الذى بين أيدينا اليوم نلمس عمقاً فى العاطفة، وبعداً فى النظر، وقدرة على الاستشراف، ومسحة إنسانية لا تُنكر... نلمس تلك الصفة التى تستعصى على التحديد والتعريف، والتى يجود بها الأدب الجميل للإنسان دائماً، ذلك الإحساس بوجود عالم رحب عميق وراء هذا الغلاف الرقيق الدقيق الذى نسجته الحروف والكلمات - واقع مهيب صامت (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٠٠).

إذن كانت «ريتشاردسن» تمتدح فى «ولز» اشتغال روايته على ذلك «الواقع الصامت المهيب»، ولكنها - بالقدر نفسه - كانت تحمل عليه رغم إعجابها به، كانت تقول: "إن رواياته مليئة بالآلات المسرحية التى تزيد عن الحد المقبول، وتزدحم بالأعراف المبتدعة التى تعرقل رغبته فى التعبير المباشر الحر أمام قرائه. أضف إلى ذلك أن «ولز» يعجز عن تصوير النساء، فهو يحولهن فى أعماله إلى «دمى عصبية لا تكف عن الصياح»، يرتدين الثياب المزخرفة، ويضعن على رؤوسهن الشعر المستعار، وعلى وجوههن أصباغاً مختلفة الألوان، ولكن عقولهن فارغة، وشخصياتهن ضعيفة». ثم تقول: «أنتطلع إلى كتاب يتناول فيه كاتبه موضوعات النساء بنفس المستوى الذى يتناول فيه موضوعات الرجال» (٤٠٠). إن «ريتشاردسن» - فى الواقع - كانت تخطط لإصدار رواية تضع فيها أفكارها التى كانت تتمناها، رواية تتناول موضوعات النساء. كان هدفها - كما ذكرت فى التصدير الذى كتبته للطبعة المجمع لروايتها: «رحلة حج» فى عام (١٩٣٩) - أن تجد «المعادل النسوى المناسب للواقعية الذكورية الراهنة»، أن تجد أعمالاً فى مستوى ما كتبه «ولز»، وأصبح من أكثر الكتب مبيعاً، وكانت تراها أكثر الكتب هيمنة على العقد الأول من القرن العشرين (٤٣٠).

ولقد قرأ القراء تصدير «ريتشاردسن» الذى تعبر فيه عن أحلامها، وكان النقاد يقتبسون منه حين يتصدون لدراسة أعمالها، فى الوقت نفسه كان التصدير عبارة عن «بيان» يعلن عن واقعيته النسوية الجديدة، التى عجزت عن بلورتها وإخراجها. لقد طلب منها ناشر كتبها «ج. م. دنت» أن يكون هذا التصدير مقدمة لطبعة أعمالها الكاملة،

ولكن «ريتشاردسن» كانت تجاهد نفسها وهى تكتبها، وكانت تقول: «إنها من أكثر المهام ثقلاً على النفس، ومجلبة للتعب والإرهاق» (خطابات «دوروثي ريتشاردسن»: ٣٤١)، وفي الجزء الأخير منها كانت كأنها تدافع عن نفسها، تستشعر مرارة، وهى تقارن بين الغموض فى أعمالها وأعمال «جويس» و«ولف» و«مارسيل بروست»، وهم الذين كانت تُعقد بينها وبينهم المقارنة على الدوام فى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين. كان التصدير يشير إلى رؤية «ريتشاردسن» فيما يتصل بواقعية التاريخ الأدبي، ومكانة كتاباتها فى هذا التاريخ، وهى مكانة أكبر من أن تلم بها قراءة سريعة، أو تحتوياً مطالعة عابرة. كان ظهور الكاتب الفرنسى «أونوريه دى بلزاك» (١٧٩٩-١٨٥٠)، الذى كانت «ريتشاردسن» تصفه بأنه «أبو الواقعية» (٤٢٩)، إيذاناً بأفول الرومانسية، والذى كتب سلسلة من الروايات تزيد على التسعين رواية وقصة قصيرة، تتناول حياة الطبقة «البرجوازية» فى فرنسا ما بعد الثورة، ولقد كانت روايته التى أسماها: «الكوميديا الإنسانية» إيذاناً بانتهاء عصر طويل من هيمنة الرواية «القوطية» أو الرواية التاريخية على فن القصص. كان «بلزاك» - ومعه «آرنولد بينت» الذى كانت «ريتشاردسن» تذكره باعتباراً نموذجاً على الواقعية فى الرواية الإنجليزية - يركز فى رواياته على مراقبة المجتمع البشرى وتطوره النفسى أكثر من تركيزه على عوالم خيالية، أو عوالم تضرب بجذورها فى الماضى السحيق، بهذا استطاع أن يحول انتباه الناس إلى أنفسهم، يستكشفون أحوالها، ويسبرون أغوارها» (٤٢٩). ركز كلٌّ من «بلزاك» و«بينت» على تصوير الطبيعة البشرية، ولم يكن هذا التركيز من جانبها مفتعلاً أو مقصوداً لذاته، ولكنه كان استجابة لنوازعهم الروحية، وفطرتهم القصصية، إلا أن خلفاءهم فى بداية القرن العشرين اعتبروا ذلك من قبيل تبديل الأدوار، ففى نظرهم لم يفعل «بلزاك» و«بينت» إلا أن استبدلوا بعدسات «الرومانسية الملونة بتهاويل الورد، والعاملة على تشويه الحقائق»، مرآة أخرى «واضحة لا اعوجاج فيها»، سعيًا إلى ما يعتقدون أنه التمثيل الصادق للمباشر للواقع (٤٢٩). على أنه بحلول عام (١٩١١) راحت «ريتشاردسن» تؤكد (وكانت تستشهد بمحاضرة «ولز» التى كانت بعنوان: «الرواية المعاصرة») أن الرواية يمكن اعتبارها أداة لتشويه الواقع ولكن بطريقة مختلفة، وهى كانت تركز على «الهجاء الصريح والمعارضة الواضحة» من أجل الارتقاء بالقضية الاجتماعية أو السياسية التى يهتم بها المؤلف (٤٢٩).

كانت "ريتشاردسن" تبحث عن نموذج للرواية - تختذه كما تقول - وأدركت أن أشكال الرواية القديمة كلها كانت تقع تحت هيمنة الرجال (الغريب أنها تجاهلت ذكر «جورج إليوت» تمامًا رغم أن شخصية «ميريام هندرسن» في روايتها «رحلة حج» تتحدث مع «هايبو ولسن» عن «إليوت» وتقول: «إنها كانت تكتب مثل الرجال»). لم يكن أمام «ريتشاردسن» إلا ذلك النموذج من الرواية النسائية الرومانسية (مثل: روايات «تشارلوت برونتي»، وروايات «روزا نوشيه كاري» التي قرأت في أعمالها شخصية «ميريام» في رواية «أسقف مديبة»، ورواية «غابات خلفية»)، فاختارت «ريتشاردسن» أن تسعى إلى أن يكون لها صوتها النسائي الخاص، أو قل: نسختها النسائية الخاصة لهذه الواقعية الرجالية، أخفقت في البداية، وتخلصت من كم كبير من الأوراق التي كتبتها ولم ترق لها؛ لأن هذا الشكل من الرواية لم يكن متسقًا مع تجربتها النسوية مع الواقع (٤٣٠). كانت تقول: «لم تكن تجربتي في الحياة، التجربة التي اضطررتني إلى الكتابة عنها، تتسق مع أي شكل من أشكال الرواية التي قرأتها»، ثم تقول: «قرأت عددًا كبيرًا من الروايات، وأعجبت بالكثير منها، ولكني كنت أرفض الرومانسية والواقعية، رغم إعجابي ببعض ما كتبه الرومانسيون والواقعيون»، ثم تقول: «كانت الرواية (الرومانسية والواقعية) تبدو لي أنها تخلت عن عناصر جوهرية في الحياة التي تصورها، وأنها بالغت في تصوير الحياة تصويرًا دراميًا حادًا عن الجادة» (رحلة إلى اللجنة: ١٣٩). إذا كان نمط «الواقعية النسوية» الذي كانت «ريتشاردسن» تريد أن تكتبه في البداية، قد ركز في «المضمون» على التجربة النسوية، فإنها قد بدأت تدرك أنها لكي تقدم هذا «المضمون» عليها أن تبحث عن منهج آخر في الكتابة، أو طريقة أخرى في تناول «المضمون»، وانتهت إلى أن هذا المنهج هو: «الواقع الذي يتم تأمله بدقة» (رحلة حج ١: ٤٣١). إن هذه الرؤية التي يمكن وصفها بـ: «الواقع الجازم على نحو مستقل» (٤٣١) هي التي أفضت بها إلى إصدار رواية: «أسقف مديبة». والعجيب أنها بعد سنوات من الرضوخ لهيمنة «ولز»، لم يخرج منهجها من عباءته، ولم تبتدع طريقتها على منواله، وإنما جاء منهجها من قراءتها لكتب «هنري جيمس» وخاصة: عندما كانت تقرأ روايته التي أسماها: «السفراء» (١٩٠٣)، حين وجدت في هذه الرواية فنًا يستحوذ على عقلها وقلبها، وحين أعجبتها طريقتها في سرد الأحداث كلها من مركزية وجهة النظر السردية المحدودة، «غياب السرد المباشر، والتعامل مع المعلومات، وأوصاف الشخصيات، وما إلى ذلك» (خطابات «دوروثي ريتشاردسن»: ٥٩٥).

”الخطاب الحر غير المباشر Free indirect discourse“

هو منهج أو نظام في تقديم ما يدور في أذهان الشخصيات من أفكار، أو ما ينطقون به من كلمات بدون التوسط الصريح براوٍ خارجي («جِئْتُ» ١٩٨٠). وهو منهج يختلف عن الخطاب المباشر (مثال: «انظر إلى هذه السحائب، قد تمطر السماء غداً»، قالت جين.)، ويختلف أيضاً عن الحديث غير المباشر (أشارت جين إلى السحب وقالت محذرة إنها قد تمطر غداً)، وهي بذلك تستخدم ضمير الغائب والماضى البسيط وهي تسبر غور وعى شخصياتها للوقوف على أسلوب صوتهم المتحدث المباشر الخاص بهم ونغمته («بدت السحب مظلمة ومحملة بالأمطار. فقد تمطر غداً»). ولأن استخدام ضمير الغائب يحافظ على عنصر السرد الموضوعى الهادف، فإن الخطاب الحر غير المباشر كان يُوصف بأن فيه «صوتاً مزدوجاً»، فهو قادر على نقل أفكار الشخصية لحظة ورودها إلى الذهن، وكذلك على نقل المنظور المنفصل لراوٍ مجهول (بانفيلد، ١٩٨٢). يُحسب لـ: «جين أوستن» أنها أول كاتبة إنجليزية تستخدم الخطاب الحر غير المباشر استخداماً بارعاً، بوصفه «تقنية» مهمة في تطور الرواية، رغم أن هنرى جيمس هو الذى يُعدُّ أحد أعظم المبدعين في هذا المجال، فقد طوره إلى النقطة التى ركزت فيها رواياته - من خلال وعى غير عليم لشخصية مركزية واحدة. وأما النظريات التى ظهرت بعد ذلك حول الرواية بعد «جيمس» فقد فرقَت بين الأساليب السردية التى «تخبر» (وفىها يوجه المؤلف أو الراوى العليم تفسيرات القارئ للشخصيات والقصة) والأساليب التى «تظهر» مثل: الخطاب الحر غير المباشر (وفىها يفصل المؤلف وجهة نظره عن السرد، ويقدم مشاهد تخبر عن نفسها). ومعروف إجماع أولئك الذين يقولون إن «الإظهار showing» أعلى درجة من «الإخبار telling»، وأنه خير تمثيل لفن القصة (انظر: «لبوك»، ١٩٢١، وانظر: «بيتش»، ١٩٣٢). ورغم الاختلاف بين حيادية السرد غير المباشر وأحكام القيمة الصريحة التى يلقاها صوت المؤلف المباشر، فإنه لا يوجد تقريباً فرق واضح بين «الإظهار showing» و «الإخبار telling». إن المؤلف يظل دائماً متحكماً في الطريقة التى يُقدم بها السرد، رغم أنه يفصل نفسه عن الكثير من العناصر.

فعندما تقرأ «ميريام هندرسن» رواية «السفراء» في الجزء الخامس من رواية: «رحلة حج» وهو الجزء الذى أسمته: «الفخ»، كانت تعجبها تلك «القوة الفريدة» فى الصفحات الافتتاحية، تلك الصفحات التى لا يتعلم فيها القارئ غير هذه الجوانب من الحكمة والشخصيات التى يتيحها الفهم المضطرب لشخصية «لامبرت ستريثر»، وهى تعلن أنها «أول طريقة مُرضية لكتابة الرواية» (رحلة حج ٣: ٤١٠). يوحى تقديم «جيمس» للرواية من خلال منظور شخصيتها الرئيسية بطريقة فى تجنب الوجود المزيف للراوى الذى يقترحه المؤلف. تقول «ريتشاردسن»: «أدركت فجأة أنى لا أستطيع الاستمرار فى الكتابة بالطريقة القديمة المعتادة، أروى الأحداث التى تتعرض لها «ميريام»، وأصف شخصيتها، بحيث أبدأ بالقول: «ها هى هناك أراها لأول مرة، ترتقى الدرج». ولكنى سألت نفسى: «من تلك التى كانت هناك وترتقى الدرج؟، وما أوصافها؟» (رحلة إلى اللجنة: ٤٠٠). لم تكن هناك غير «ميريام»، وما أدركته «ريتشاردسن» هو - بالطبع - أن وصف «ميريام» نفسها لنفسها سيكون مختلفاً أشد الاختلاف عن رواية راوٍ عليم يكون خارج الحكمة. على أن «ريتشاردسن» كانت مُحِبَّة الأمل، وكانت «ميريام» مثلها، بسبب تصوير «جيمس» لشخصية «ماريا غوتسري» النسائية، والتى تظهر من خلال «تحديقة ستريثر» المحملة بالإعجاب، «شخصية» غامضة، محيرة، وغير صريحة، وربما مخادعة» (خطابات «دوروثى ريتشاردسن»: ٥٩٥). سوف نتوفر - فى الفصل الثالث - على الوقوف على إيمان «ريتشاردسن» الجانب الآخر «الجوهري» فى الرجال والنساء، على صعيد العقل والجسد والوجود نفسه. يكفى هنا أن أشير إلى أن هدف «ريتشاردسن» فى رواية «رحلة حج» هو صياغة شكل من أشكال السرد، لا يصور «الواقع الذى تم تأمله بدقة»، وإنما يصور «واقعاً» حقيقياً فيما يتصل بأفكار وانطباعات نسائية، ولأول مرة.

تفتتح «ريتشاردسن» رواية «أسقف مدينة» (١٩١٥) وهى الجزء الأول فى رواية «رحلة حج»، بفتاة فى السابعة عشرة من عمرها تُدعى «ميريام هندرسن» تتحدث بشيء من العصبية، وتبدأ حياة قوامها الاستقلال حين تحصل على وظيفة (كما حدث مع «ريتشاردسن» نفسها خلال الأعوام الثلاثين المنصرمة) مدرس تحت التمرين فى «هانوفر». للوهلة الأولى يبدو أسلوب «ريتشاردسن» تقليدياً، نقرأ: «تركت «ميريام» الصلاة التى تضيئها مصابيح الغاز، وسعت ببطء ترتقى الدرج، كان ضوء الشفق فى شهر مارس يؤنس السلام، ولكن السلام الداخلية كانت مظلمة أو تكاد، كانت «البسطة»

الآخيرة مظلمة تمامًا، يلفها السكون والصمت، ولا يعكر هذا السكون والصمت أحد، مما يوحى بأن «ميريام» ستكون مطمئنة في حجرتها» (رحلة حج ١: ١٥). على أن القارئ حين يستمر في القراءة يدرك أن كثيرًا من المعلومات التي راح يتوقعها من الرواية ويعتمد عليها في فهمه المزيج، فيما يتصل بمظهر «ميريام» وسنها، وعلاقتها بالأسماء المختلفة التي ذكرت، وفيما يتصل بأسباب رحلتها والامكنة التي تذهب إليها، قد ذهبت أدراج الرياح؛ فالمشاهد تتغير من مشهد إلى آخر، والأصدقاء والمعارف يأتون ويذهبون، دون معلومات أولية أو تفسيرات مبدئية، فبدلاً من أن توفر له الكاتبة موقعاً يشرف منه على الأحداث، ويراقب منه السرد المتفتح، يجد نفسه في قلب عقل شابة يافعة تعيش في تسعينيات القرن التاسع عشر، ويجد نفسه يشاركها نوبات حماسها وقلقها، ويقاسمها همومها، ويجد نفسه كذلك ضحية لحدود فهمها المراهق للأمور. السبب يسير: لم تركز «ريتشاردسن» على الأحداث في حياة «ميريام»، وهى الأحداث التى تتألف منها عناصر الحبكة كالعادة (هناك قليل من الأحداث، ويتطلع قراء الأجزاء التالية إلى نهاية رومانسية ونجيب أملهم)، وإنما تركز على عادات «ميريام» في حياتها، والأسلوب الذى تعيش به تجربة هذه الحياة. تعترف الكاتبة الروائية «ماى سنكلير» (١٨٦٣-١٩٤٦)، في مقال نقدى لها حول «أسقف مديية» و«الغابات الخلفية» و«قرص العسل» نشرته في مجلة «الإجويست» ومجلة «لتل ريفيو» في أبريل من عام (١٩١٨)، وكانتا آنذاك من المجلات الأدبية المهمة بنشر الأدب الطليعي، بأن «ريتشاردسن» استطاعت أن تحتط لنفسها طريقاً مختلفاً في عالم السرد الحر غير المباشر:

قررت فيه ألا تتدخل، وألا تضطلع بالتحليل أو التعليق أو التفسير أو الشرح ... قررت فيه ألا تحكى قصة، أو تتناول موقفاً، أو تؤسس لمشهد؛ كان عليها أن تنأى عن الدراما أو الإثارة، وتنأى عن السرد ... قررت ألا تتحول إلى ذلك المؤلف المحمل بالحكمة، كلى المعرفة، قررت أن تكون «ميريام»، ويجب أن تكون «ميريام» هندية «ميريام» نفسها ولا أحد غيرها. قررت ألا تعرف أكثر مما تعرفه «ميريام»، وألا تتنبأ بشيء أكثر مما تتنبأ به «ميريام»، وألا تستبقي شيئاً لا تعرفه «ميريام»، عليها ألا ترى شيئاً لا تعرفه «ميريام» أو تراه (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٤٣).

إذن وضعت «ريتشاردسن» محصلها السردى كله فى وعى «ميريام»، كله دون توقف أو فسحة، وهو ما يفسر إحساس القارئ بحاجته إلى المعلومات التى تروى ظمأه؛ فـ: «ميريام» لا تريد أن تصف ما يحيط بها من مفردات البيئـة، أو تفسر السياق الذى تقع فيه أفعالها حتى لنفسها؛ لأنها لا تجد حاجة فى نفسها إلى ذلك؛ فهى الفاعلة، وما يصدر منها معروف لديها. البديل هو أن الأبواب تُفتح أمام القارئ فيلج إلى أعماق وعى هذه البطلة، فيطلع على أفكارها وتأملاتها وانطباعاتها، وهو يُترك وشأنه فى الملمة شذرات الأفعال والمشاهد الخارجية، من خلال عملية قوامها الاستنتاج والإحالات المزدوجة. وكما ذكرت «ريتشاردسن» فى عام (١٩٢٣)، «هناك معلومات، ولكن لحظة تقديمها مباشرة كمعلومات، يذهب الإحساس بالتجربة المباشرة» (خطابات «ريتشاردسن»: ٦٨).

وقد قلنا أعلاه: إنه عندما قُبِلَ «إدوارد غارنت»، محرر دار «دكورت» للنشر والتوزيع، رواية «أسقف مديـة» للنشر فى عام (١٩١٥)، وصف بؤرة التركيز السردية التى يضطرب فيها وعى «ميريام» بأنه أول مثال على «الانطباعية النسبوية» فى الأدب (فروم، ١٩٧٧: ٧٧). وبعد أن مضى أكثر من عقدين من الزمان وصف «فورد» مادوكس «فورد» «ريتشاردسن» بأنها تلك الكاتبة التى لا يعرفها أحد للأسف، ولكنها من أهم أنصار الواقعية الانطباعية فى رواية أوائل القرن العشرين (فورد، ١٩٤٧: ٧٧٣). كانت طريقة «ريتشاردسن» - كما يقول «فورد» - تركز على التدقيق البالغ فى معالجة الموضوعات والمواقف من خلال الأحوال النفسية للشخصيات» (٧٧٣). لقد استخدمت التفاصيل الخارجية - وهى التفاصيل التى تعبر عنها أفكار «ميريام» - لا للتأثير المتكئ إلى المحاكاة وتشبيـد الواقع المحسوس، ولكن بوصفه إشارات إلى حالاتها العقلية المتباينة، وإلى آرائها المتقلبة، وإحساسها المتطور بهويتها المتميزة فيما يتصل ببيئتها والناس من حولها. لقد كانت «ريتشاردسن» نفسها تقول فيما بعد: «إن «فورد» وحده هو من فهم ما كانت تسعى إلى تحقيقه، وهو «تمثيل الذات بوصفها تجربة» (خطابات «دوروثى ريتشاردسن»: ٦٢٩) من وجهة نظر نسائية.

وحين شرع «ج. د. بريسفيلد» يكتب مقدمة لرواية «أسقف مديـة»، كان عليه أن يشرح منهج «ريتشاردسن» الجديد لقراء افترض أنهم لا يعرفون عن هذا المنهج

شيئاً، أو أنهم حائرون في الفهم، ومضطربون في الوعي به. أقر- في البداية - أن منهجها واقعي وموضوعي، ثم سرعان ما عرف أن منهج الرواية ذاتي مغرق في الذاتية، وأنها من أكثر الروايات التي قرأها صلة بالذاتية، ولكنه - في النهاية - يقر بأن الرواية شيء مختلف اختلافاً كلياً عن هذه المقولات كلها، شيء يمتلك «اختلافاً خاصاً به، ربما يشي بوجود شكل جديد طارئ على عالم القص» (ريتشاردسن، ١٩١٥: vii). وفي معرض مدحه للرواية كان يشعر أيضاً باستعداده بالحاجة إلى «إعداد عقل القارئ لاستقبال شيء ربما يخفق في فهمه على وجهه الصحيح» (vi). وكان على حق؛ فأول مراجعة للرواية في جريدة «الصنداي أوبزيرفر»، كانت إيجابية، مدحت الوضوح في أسلوب ريتشاردسن، وقالت: «الرواية مكتوبة بأسلوب كما لو كان القارئ كياناً لا وجود له» (فروم، ١٩٧٧: ٧٩). على أن كثيراً من التقليديين رأوا أنفسهم أمام رواية ليس لها حبكة واضحة المعالم، ولا بداية واضحة ولا حتى نهاية واضحة، رواية ترك فيها مؤلفها بعض الأحداث الأساسية يدفع بعضها بعضاً من مشهد إلى آخر، كرهها القارئ لأنه لم يجد له فيها مكان يُذكر. وفي مقال آخر في جريدة «الساترداي ريفو» وصف الكاتب الرواية بأنها عبارة عن «صفحات يتلو بعضها بعضاً مليئة بالخيالات والتهويمات المحمومة» التي تركز على «وعي مغرق في الذاتية» (٨٠). حين نشرت «ريتشاردسن» عشرين صورة وصفية قصصية بين عامي (١٩٠٨) و (١٩١٤)، لم يستطع كاتب «الريفو» محاباتها، وإنما حمل على روايتها التجريبية حملة شعواء، ومن قوله وهو يقبل الكتابة عن رواية «غابات خلفية» على مضض في عام (١٩١٦):

الانطباعية الأدبية:

يشير مصطلح «الانطباعية الأدبية» إلى مبدأ وشكل جماليين في «التكنيك السردى» يُذكران عادة مع ذكر الكائنين «جوزيف كونراد» و «فورد مادوكس فورد»، والمصطلح مُستلهم أساساً من فلسفة «هيوم» (١٧١١-٧٦) الأمبريقية، وكان «فورد» من أنصارها ودعاتها، لأنه كان يراها امتداداً للواقعية أو مراجعة لها لا أكثر، فقد كانت مهمة بتمثيل الإدراك الذاتي للبواعث الخارجية التي يدركها عقل الفرد من جهة، وكانت مهمة بتشجيع استنثار القارئ لحواسه

الإدراكية في تكوين استجابة انطباعية بعد قراءة النص. والانطباعية الأدبية لها خصائص أسلوبية تتمثل في وجود أدوات سردية تعمل على التعميم على الحقائق والمعاني؛ منها الراوى «غير الجدير بالثقة» (unreliable)، أو المريب (equivocal)، وكذلك البنية الزمنية المتشظية. مثلاً: في كتاب له بعنوان: «عن الانطباعية أقول» يصف «فورد» الانطباعية بأنها: «السجل الذى تُسجل فيه الانطباعات لحظة بلحظة... وليس تسجيل الانطباعات التى بينها علاقات متبادلة» (فورد، ٢٠٠٣: ٢٦٧).

الآنسة «ريتشاردسن» معروفة بأنها كاتبة لها منهج أصيل، ولكن هذا المنهج فى الكتابة يجعلها تعتمد على الكتابة «التلغرافية»، وعلى فصل اللفظة عن اللفظة بوضع «النقطة» التى تُوضع بعد الجمل التامة، وأنا لا أشجعها مادامت تفعل ذلك؛ فماذا يستفيد القارئ من هذا الأسلوب الذى يضع عقبة أمامه، وهو يمضى فى القراءة فى كل لحظة». فعلاً: هذا الأسلوب فى الكتابة ووضع علامات الترقيم جعل من قراءة رواية «رحلة حج» تجربة صعبة، وربما مستحيلة، وراح القراء يشكون من قراءة روايات «ريتشاردسن» مر الشكوى؛ لأنه حتى لو احتشدوا القبول تركيز «ريتشاردسن» الذى لا يهدأ على وجهة نظر «ميريام»، فقد أكد ذلك على تبرمهم من رغبتها فى التجريب الواضح باستخدامها للأسلوب «الجرافيكي» أى: رص الحروف على الورق (ميفام، ٢٠٠٠). إن «المونولوج» الداخلى الذى يدور فى ذهن «ميريام» يُنقل على مساحات شاسعة مكونة للنص السردى الذى لا ينقسم إلى فقرات، ويُحمل على علامات ترقيم وتركيبات لغوية تناوى المألوف وتصطدم بالعرف. إن «ريتشاردسن» لا تستخدم علامات التوقف مما يفسح المجال أمام الجمل ففسير إلى غير غاية محددة، أو تضطرب بين الزمن الماضى والحاضر، ويتردد السرد بين ضمير الغائب وضمير المتكلم. أضف إلى ذلك أن الحوار والكلام غير المباشر أصبح يذعن لتيار وعى «ميريام» أكثر من إذعانه لجمل النص وسطوره، عندئذ يضطر القارئ إلى تركيز انتباهه ومتابعة السرد بدقة لعله يفرق بين المتحدث والمستمع. كانت «ريتشاردسن» تعتقد أنها تذعن لمتطلبات منهجها الذى اتبعته فى الكتابة السردية، وكانت تؤمن - كما كانت تقول فى مقال لها بعنوان: «حول علامات الترقيم» نشرته فى مجلة «أدلفي» فى عام (١٩٢٤) - بأن «قواعد الترقيم ما هى إلا أدوات «ميكانيكية» تعين على التوصل إلى السير والمباشر،

ولكنها في الوقت نفسه تفسد علينا استجاباتنا للإيقاع الطبيعي للنشر، ومن ثم تنزع الحياة عن فعل القراءة، وتجعل منه نشاطاً بعيداً عن الفطرة، وأكثر قرباً من الآلية» (المملة) (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤١٥)، وقد عُرف بعد ذلك أن تمييزها بين النشر الآلى والنشر الفطرى كان على أساس النوع الجنسى gender، كما نقرأ فى التصدير الذى كتبته لروايتها الطويلة، كانت تقول: إن النشر «الأنثوي» لا يجب أن يهتم بعلامات الترقيم؛ لأنه يجب أن يسير من نقطة إلى أخرى دون عوائق توقف تدفقه، أو موانع تعرقل سيره» (٤٣١). كانت «ريتشاردسن» تستخدم علامات الترقيم دون انتظام؛ لأنها كانت تستخدمها دون وعى منها؛ أو بسبب أنها وهى تكتب تتجاهل تلك العلامات التى يستخدمها الكتاب منذ آلاف السنين» (٤٣١)، وهى - من ثم - أقرب ما تكون إلى طبيعتها الحرة فى التعبير. وقد أمعنت «ريتشاردسن» فى استخدام هذه الاستراتيجية إمعاناً وصل بها إلى حد التطرف، وخاصة: فى كتابيها اللذين صدرتا فى عام (١٩١٩) وكان الأول بعنوان: «النفق»، والثانى بعنوان: «الفترة الفاصلة»، وفيهما يتابع بدايات وجود «ميريام» فى «لندن»، وحياتها هناك، ومصاها فى انتحار أمها، وانغماسها بعد ذلك فيما ألهها عن نفسها من عمل أو فراغ، تجعل القارئ يرصد تغيراً فى نبرة وعيها بنفسها. وإذا عرفنا أن كتاب «الفترة الفاصلة» قد صدر فى حلقات فى مجلة: «الثلث ريفيو» فى عام (١٩١٩)، متزامناً مع الحلقات التى تُنشر من رواية «يوليسيز»، عرفنا أن «ريتشاردسن» ربما توقعت - بشيء من المنطق - أن يستقبل قراؤها من ذلك الجيل الذى يقبل على قراءة كتاب الطليعة من أمثاله، تجاربها فى اللغة، وابتداعاتها الكتابية «الجرافية». ولكن أملها خاب؛ لم يقبل على قراءة كتبها إلا عدد قليل من القراء، ولم يستطع التواصل مع تجربة «ميريام» أو تجارب «ميريام» إلا عدد أقل، وذلك الأسلوب الغريب المتغير الذى يعبر عن حوارها مع نفسها، لم يستجب لأسلوبها حتى أكثر الكتاب ثقافة مثل: «وولف» و «كاثرين مانسفيلد»، وكانتا كاتبتين وناقدتين تفهمان فى النشر التجريبي (وسوف نتناول «وولف» و «مانسفيلد» واستجابتيهما لتصوير «ريتشاردسن» للوعى الأنثوى فى الفصل التالى لهذا الفصل).

لم تحقق رواية «رحلة حج» ربحاً لصاحبتها، ولم يُبع منها على مدى تاريخها الذى امتد لعقدين كرواية مطبوعة عددًا معقولاً، بل ظل ناشروها الإنجليز والأمريكيون يبحثون خلال العشرينيات عن ما يعرضهم عن تكاليف الطبع من خلال بيع ما تبقى

من النسخ، وعندما صدرت الطبعة المجمعّة التي أصر محرورها على إضافة علامات الترقيم إلى متنها، وعلى رد النص إلى الفقرات والفواصل والوقفات كما هو شأن السرد التقليدي، أنشأت «ريتشاردسن» تشكوماً من الإخفاق، وأقرت بهزيمتها وإجهاض محاولتها في إخراج ما أسمته: «النثر الأنثوي»، وأن هذه المحاولة إنما انتهت بها إلى «فوضى نصية لم تلق من جرائها إلا التأنيب واللوم» (٤٣٢). ولقد سعى «جيمس جويس» إلى ما سعت إليه «ريتشاردسن» في الجزء الأخير من روايته التي أسماها: «يوليسيز»، ولاقت محاولاته بعض النجاح، وشيئاً من الشهرة، ولم تنل ما نالته «ريتشاردسن» من انهام وتأنيب.

الدراما والحياة

أعلن الشاعر الأمريكي «إزرا باوند» في عام (١٩١٤)، وهو يكتب مراجعة نقدية لرواية «الدبلينيون» أو «أهل دبلن» يقول: «أعتقد أنني ألمس مرحلة جديدة في أعمال السيد «جويس» (ديمنغ، ١٩٧٠)، واستمر الرجل يقول: «إن السيد «جويس» يكتب نثراً مرهقاً رغم صفائه، فهو يتناول الأمور الذاتية، ولكنه يقدمها إلى قارئه بشيء من الصفاء والإيجاز، كأنه يقدم إليهم قاطرات السكك الحديدية أو يشرح لهم خصائص البنائين». ركز «باوند» على «صفاء» لغة «جويس»، وكان «باوند» - خلال السنوات القليلة التالية - كثيراً ما يردد وجوب توافر هذه الخاصية في الكتابة الشعرية، والحق أن بعض النقاد أقروا بوجود هذه الخصيصة أيضاً في رواية «رحلة حج»، فقد كان الكاتبان الروائيان يمتحان من معين واحد، وكان الكاتبان يكتبان ما كان يُسمى «الواقعية الجديدة» التي انبثقت عن «التصويرية»، وأحياناً يسمونها «المدرسة الوصفية». وسوف نرى في صفحات هذا الكتاب كيف كانت تجارب «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» في مجال النثر تُستخدم من قبل النقاد لتعريف التجارب الأولية فيما بعد. ولم يكن «باوند» هنا استثناءً من القاعدة، فقد راح يؤكد على الدقة الوصفية التي امتازت بها واقعية «جويس»، في الوقت نفسه راح يقلل من شأن تلك الجوانب التي كانت تنهض نقيصاً على تلك الدقة الشكلية. كان «جويس» من أنصار الشكلية الحديثة، وكان «باوند» يعترف بأن «جويس» من الشكليين الحديثين، وكان «باوند» يقدم الدليل من اقتباس شهير على لسان «ستيفن ديدالس» حين أعلن عن موضوعيته الجمالية في نهاية رواية «صورة الفنان في شبابه»، والتي نشرها فيما بعد في العام نفسه في مجلة «الإرجويست» أو «الأناني» بدعوة من «باوند» الذي كان يقوم على تحريرها في ذلك الوقت، لكن ليس من المفيد أن نتناول

الرواية بوصفها بياناً يفصح فيه «جويس» عن نظرياته الجمالية، فالرواية لوحة ساهرة في رفق، تسخر من الفنان في شبابه، وتكشف عن مواقف تخلص «جويس» منها، وأهداف راح يتطلع إليها ويريد تحقيقها، حتى عندما كان «جويس» طالباً في الجامعة لم يكن يؤمن بفصل الفن عن الحياة بالطريقة التي يراها القارئ عند «ستيفن» بطل رواية «صورة الفنان في شبابه»، وكما يحن إليها «ستيفن» في رواية «يوليسيز» بشيء من السخرية والشوق في آن. كان «جويس» يؤمن بنظرية الفن للفن، وعبر عن هذا الإيمان في آراء ضمنها بحث له بعنوان: «الدراما والحياة» ألقاه في مؤتمر رعته الجمعية الأدبية التاريخية في جامعة «دبلن» في عام (١٩٠٠)، وبسببه اتهم بأنه يدعم مبدأ «الفن للفن»، وكانت هذه الآراء تصطدم مع أية عقائد جمالية ضيقة، فقد كان «جويس» يرفض أن يكون للفن هدف أخلاقي، وكان يقول: إن زعم المحب للجمال بأن الجمال هو الهدف الأسمى للفن، زعم باطل أيضاً، فهدف الفن هو «الحقيقة»، والحقيقة تجري لا على أساس الأخلاق ولا على أساس الجمال (رغم أن الفن عندما يتعامل مع الحقيقة يحقق الجمال أيضاً). إن الفن — في الواقع — يلحقه التشويه والاضطراب عندما يصير الكاتب على إشباع نوازعه الدينية والأخلاقية والجمالية وحتى نوازعه المثالية» (مقالات سياسية ونقدية حسب المناسبات: ٢٧)، ويصبح في وضع يتضاد مع حقيقة الأزمنة الحديثة، وينكفى إلى قيم عصر مضى. يزعم «جويس» أن الفنان الحدائي منوط بتصوير الحياة كما هي، بما تنطوي عليه من واقع موحش، وابتذال صريح، وعليه واجب السعي إلى التماس العناصر الدرامية كما هي في واقع العالم الشائع، ومفرداته المألوفة، بدلاً من محاولة ابتداعه على هامش الأساطير المزيفة، ويستمر قائلاً:

هل يعرض الكاتب الحياة — الحياة الحقيقية — على خشبة المسرح؟ ... أعني: هل يعرض لنا نماذج من الحياة نفسها التي تحدث في الواقع؟ أعتقد أن الواقع قد يدلنا على مقياس نقيس به الحياة في الدراما؛ فأكثر الأشياء صلة بالمألوف والعادي، وأقرب الأحياء للموات، قد يلعب دوراً في دراما كبيرة ... نحن علينا أن نقبل بالحياة كما نراها أمام أعيننا، حياة الرجال والنساء أنفسهم الذين نقابلهم في العالم الواقعي، لا كما نقرأ عنهم في عالم الخيال؛ فالكوميديا البشرية الكبيرة التي نشترك فيها جميعاً كلٌ بنصيب، تتسع للفنان الحقيقي، ترحب به اليوم كما رحبت به بالأمس، وكما رحبت به في الماضي السحيق (٢٨).

وفى معرض حديثه عن دور «العادى أو المؤلف» فى الفن يريد «چويس» أن يقنعنا بأنه هو نفسه جزء من نموذج أوروبى يعتمد الواقعية الأدبية التى جسدها بطلاها التوأمان: «جوستاف فلوير» (١٨٢١ - ١٨٨٠)، و «هنرك إيسن» (١٨٢٨ - ١٩٠٦)، هذا النموذج الذى يجمع فيه التصوير الموضوعى للحياة الموعلة فى العادية ببنية أدبية فنية على مستوى الشكل و «الصنعة». كانت شكلية «فلوير» و «إيسن» (بالإضافة إلى شكلية «هنرى جيمس» نفسه) مصدر الإلهام الرئيسى فى الواقعية الحدائية التى تبنّاها كثير من كتّاب العقدين الأول والثانى من القرن العشرين، ومنهم «چويس» و «وولف» و «ريتشاردسن»، فى مواجهة الواقعية المادية التى كانت شائعة فى كتابات آخرين مثل: «ه. ج. ولز» أو «آرنولد بينت». ماذا أخذ «چويس» عن «فلوير» و «جيمس» و «إيسن» فيما يتصل بـ: «الدراما والحياة»؟ أخذ عنهم مبدأ مهمّا، وهو أن الأحداث الصغيرة التافهة فى حياة الفرد الحديثة يمكن أن تكشف عن الجوهر الأرحب للوجود الذى يراه الجميع، بشرط أن تقع فى يد فنان يستخدم أدوات فنه باقتدار فى التصوير والبناء. يؤكد «چويس» أن الهدف الحق للدراما الأدبية لم يكن فى الماضى إلا سعيًا إلى الإمساك بهامية هذا الجوهر أو الروح التى تسكن الواقع المعيش.

هنا يجدر بنا أن نزعّم أن «چويس» حين يركز على «الدراما» لا يجب أن نفهم تركيزه فهّمًا حرفيًا مغرّقًا فى الحرفية، ولحق أن المنحى الدرامى شائع فى كتاباته الباكّة التى تأثر فيها بـ: «إيسن»، ولكن يبدو أن «چويس» لم تكن تعنيه «الدراما المسرحية» كما هي، وإنّما ما كان يعنيه هو الفن الدرامى، أو قل: فن يقدر على كشف ما يصفه هو بعبارة: «القوانين الأساسية» التى يبنى عليها الوجود (٢٤). إنه يعلن أن «المجتمع البشرى يحسد القوانين الثابتة التى تقع تحت السطح، القوانين الدائمة التى تغطيها أهواؤنا ونزواتنا وظروفنا نحن الرجال والنساء الذين نحيا فى هذا العالم» (٢٣)؛ فبينما يتخصص الأدب - كما يقول - (ويبدو هنا أنه يعنى ضربًا من الواقعية التقليدية) فى تصوير تلك الأنباط والأحداث العابرة، فإن موضوع الدراما هو ما يقع فيها وراء ذلك، يقول:

أفهم الدراما على أنها التفاعل بين المواطن فى الطريق إلى تصوير الحقيقة؛ فالدراما نضال، تطور، حركة فى اتجاه كل ما يكشف عن الجوهر، وعن الحقيقة، وهى موجودة حتى قبل أن تتخذ شكل البنية، موجودة بشكل

مستقل؛ وهى موجودة حتى دون أن يحكمها مشهد أو مسرح. وقد أذهب بعيداً فأقول: منذ بدء الخليقة، منذ ظهور البشر على مسرح الحياة يشعر الناس أن هناك روحاً تترفرف في عالمهم، أو تخفق حولهم، والوعى بها موجود وإن يكن الغموض جوهره، يريدون الوقوف على كنهها، ومعرفة حقيقتها، واستكناه جوهرها، يتطلعون إلى الوصول إلى السر، ووضع أيديهم على الحقيقة؛ شيء يتحرك مع الهواء، يتجول مع ذراته، ربما لا يتبدل كثيراً، ولا يبرح الرؤى والخيالات، ولن يبرحها حتى تُطوى السماء كطى السجل للكتب (٢٥).

هذه الروح التى يتحدث عنها «چويس» هى التى سعت إليها أشكال متعددة من الفنون لتصويرها (المسرحية الأخلاقية، ومسرحيات الغموض، والباليه، والبانثومايم، والأوبرا)، ولم ينجح في الإمساك بخيوط منها إلا فن الدراما (ونعتقد أنه يعنى المسرح الدرامي)، وهذا لا يعنى أن الفنون الأخرى أخفقت، فالحق أن «چويس» يبدو أنه يريد أن يقول: إن شكل الفن الدرامي المناسب يتغير مع الظروف، يتغير باستمرار؛ ففى بعض الأحيان تجد فيه «الروح» مأوى لها، في هذا الشكل أو ذاك، وفي أحيان أخرى تهجره، وتركه كالطلل الفارغ. يرى «چويس» أن الدراما قد تتخذ أشكالاً متعددة، ولتتخذ ما شاء لها من أشكال، شريطة أن لا تكون هذه الأشكال مفتعلة أو متعسفة أو موهلة في التقليد» (٢٥)، وشريطة ألا تثبت شفراتها التى تستخدمها في التمثيل على معيار ثابت. وهو يعتقد - مثلاً - أن الدراما الإغريقية قد استنفدت أغراضها (٢٣). فإذا استطاع الأدب عموماً أن ينفذ عن نفسه قيود الماضي، وأغلال العرف، فليس من شك في أن الدراما ستكون الشكل الفنى الذى يشيع في الحياة الحديثة. يقول بالحرف: «سوف تدخل الدراما ميدان القتال، وستقود الحرب بين القديم والجديد، بين النقل والعقل، بين التقاليد والأعراف المتوارثة، شريطة أن تعرف الدراما قيمتها، وتثق في قدراتها كل الثقة» (٢٥)، ثم يقول وكأنه يوجز عقيدة جمالية أو شك أن يصل فيها إلى التطرف حين جمع بين نوعين من الفن يظهر أنهما متمايزان في هذا المقال، وهما الدراما والأدب.

بدأ «چويس» يكتب رواية «أهالى دبلن» في عام (١٩٠٤)، وكان يصفها بأنها «سلسلة من الاتبهالات» من خلالها كان ينوى «تخليص الروح من ذلك الشلل النصفى الذى يعتبره الكثيرون متجسداً في المدينة» (خطابات جيمس چويس ١: ٥٥).

شرع يرسم صورة يشرح فيها لحظات مختصرة (أو لحظات إخفاق) مر فيها بتجربة التعرف على الروح، أو ما كان يُعده ضرباً من «التجلي» منبثقاً من حوادث عرضية التقطها من مجرى الحياة اليومية، توفر هذه الحوادث المختصرة دليلاً باكراً على سعى «چويس» إلى تناول موضوع «الدراما والحياة» في فنه الذى يكتبه، فى الوقت نفسه كان «چويس» يكتب رواية «أهالى دبلن»، وكان يسعى إلى تقديم سيرة حياته الفنية الباكرة، ولطموحاته الفنية الأولى، وعزوفه عن التحجر والعقم اللذين أصابا الحياة فى «دبلن» فى رواية بعنوان: «ستيفن البطل». على أن هذه «الإسكتشات» ربما أثارت عند «چويس» شجوناً لم تستطع روايته التى تتناول سيرة حياته أن تثيرها، كتب يقول لأخ له يُدعى «ستانزلاوس»: «أخشى ألا أتمكن من الانتهاء من روايتى إلا بعد جهد جهيد وزمن طويل؛ فأنا لا أرضى عن الكثير مما كتبت، ولا أعرف كيف أستمر فى وصف طبيعة «ستيفن»، كيف أصف طبيعته رغم كرهى له؟ (إلمان، ١٩٨٢، ٧١). كانت الإجابة متاحة فى تلك الواقعية الصريحة التى صورها فى تلك «الإسكتشات» المختصرة، والتى قال عنها «چويس»: إنها مكتوبة بأسلوب فيه دناءة مقصودة، وقناعة بأنه رجل شديد البأس، لديه الجرأة على تبديل حديث النفس، وأكثر من هذا: لديه الجرأة على تشويه ما رأى وما سمع" (خطابات جيمس جويس، الجزء الثانى: ١٣٤).

لحظة الكشف:

منتج أبدعه شاب يعرف علم الجمال حق المعرفة، وعندما اشتد ساعده كفنان ناضج شرع يشخر، فى أول استخدامه لمصطلح «لحظة الكشف» وصف «چويس» اللوحات التى دونها فى كراسته واصفاً الحياة فى «دبلن» التى كتبها فى بدايات العقد الأول من القرن العشرين، حيث أعلن لأخيه «ستانسلوس» أن «لحظة الكشف» هذه قد كشفت عن «أهمية الأشياء النافهة» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٩)، وهو يخلع القيمة على أكثر الأشياء شيوعاً، وفى أحيان أخرى - رغم كل شيء - كان يقدم تجربة «لحظة الكشف» وكأنها تصدر من النقيض المباشر لها، تجلّ جمال مجرد أخرى منه أن يكون شيئاً شائعاً أو حادثة من حوادث الحياة التى نعيشها كل يوم. وقد استطاع «چويس» أن يمثل هذا الغموض عندما كتب «ستيفن البطل» وهو عنوان المسودة الأولى لزواية: «صورة الفنان فى شبابه»، وعندما

راح «ستيفن» يقول: «لحظة الكشف» معناها التجلي الروحي المفاجئ، سواء في ابتداء الحديث أو في الإيحاء أو في فترة لا يمكن محوها من الذاكرة نفسها. وكان يعتقد بأن رجال الأدب أحق من غيرهم بتسجيل هذه النوبات الروحية بكثير من الاهتمام والعناية؛ لأنها - في رأيهم - لحظات غاية في الأهمية وأكثرها عرضة للاندثار، وقد اقتنع «جويس» عددًا كبيرًا من هذه اللحظات الكشفية النادرة في كراسة كان يحملها دائماً بين عامي (١٩٠٢) و (١٩٠٤)، مما أحق عليه بعضاً من زملائه ورفقائه الذين وجدوا أنفسهم موضوعاً من موضوعات تلك المدونات اللحظية. وقد ظهرت من هذه الأفكار المقتنصة ثلاث عشرة فكرة في رواية «ستيفن البطل» واثني عشرة منها في رواية «صورة الفنان في شبابه» وأربع منها في رواية «يوليسيز»، رغم أننا نقرأ أن «ستيفن» نفسه يسخر من فكرة اللحظة الكشفية ويؤمدها مثالا على مجرد مزاعم أو ادعاءات جمالية باكرة لا معنى لها. ظل «جويس» يظن أن هذه اللحظات الكشفية أهمية بوصفها أداة فنية تعينه على التفكير في موضوع الرواية؛ خاصة: تلك المبنية على الحوادث والحكايات المتفرقة مما هو أساس في بناء روايات مثل: «صورة الفنان» و«يوليسيز» و«ماتم فيجنانز»، وأيضاً في التوتر الذي تكشف عنه، ما يمكن أن يشيع في أعمال «جويس» كلها، التوتر بين الجذور المادية والجذور المجردة للإبداع الفني.

في عام (١٩٠٧) بدأ «جويس» يعيد كتابة رواية «ستيفن هيرو» أو «ستيفن البطل»، واختار لها عنوان «صورة الفنان في شبابه»، وجاءت النسخة الجديدة مختلفة أشد الاختلاف في المنهج والأسلوب، فقد قلل فيها من المنظور السردى فجعله من نصيب شخصية البطل التي جاءت أقرب ما تكون إلى البطل المركزي الذي نراه في كتب السيرة الذاتية، بدلاً من ذلك الراوى العليم، المطلع على كل شيء، كما جاءت الرواية في صورتها الجديدة أكثر اقتصاداً في التفاصيل، بمعنى أن الاقتصاد قد وقع على الأحداث والمشاهد التي تقع خارج عالم البطل؛ لأن الراوى يرى أن المشاهد والأحداث التي لا تمر بخبرة البطل «ستيفن» نفسه لا يمكن للقارئ أن يستوعبها، ولا أن يصل إليها فهمه. ومن المفارقات الغريبة أن «صورة الفنان في شبابه» التي كتبها «جويس» الذي أصبح يُعرف بقدرته على التحكم في أدواته الفنية، رفضها «إدوارد جانت» القارئ نفسه الذي قُبِلَ نشر «أسقف مديبة» مع «دكورث»، رفض «صورة الفنان في شبابه»

لأنها رواية - كما يقول - «تمعن في الثروة، وتضرب عرض الحائط بالأشكال الفنية المتعارف عليها، رواية جامحة لا تعرف الحدود» (دمنغ، ١٩٧٠: ٨١). في ذلك الزمن كان وصفها بأنها لا تعرف الحدود، وأنها تضرب عرض الحائط بالتقاليد الفنية المتعارف عليها قدحاً في قيمتها، ولكنه كان يقول: «إن الرواية كانت تحتاج إلى بعض الوقت والجهد حتى يتم لها النضج، وحتى يقوم لها الهيكل الفني الخليق بأديب محترف يمتاز بعقل وخيال فنان حقيقي». إلى أن قال عن الصفحات الأخيرة التي رأينا فيها كيف كان البطل «ستيفن ديدالوس» يحدث نفسه في دفتر يومياته: «إن الكتابة هنا تفتقر إلى التماسك، والأفكار كأنها موزعة على غير انتظام، والكلمات والأفكار تسقط على ذهن القارئ مثلما تسقط صواريخ منطفئة افتقدت التأثير» (ديمنغ، ١٩٧٠: ٨١). تجرى افتتاحية رواية «صورة الفنان في شبابه» على النحو التالي: «في يوم من الأيام وفي زمن جميل غاية الجمال كانت هناك بقرة جميلة صغيرة تختال في مشيها على الطريق تسمى «موكو»، وهذه البقرة الصغيرة الجميلة التي كانت تختال في مشيها على الطريق قابلت صبيًا صغيرًا جميلًا يُسمى «تاكو الصغير» ... دشنت هذه الافتتاحية لأسلوب جديد في الكتابة الروائية، أحس بذلك القارئ إحساسًا لا يتيح مجالاً للشك (صورة الفنان في شبابه: ٥). كشف هذا الأسلوب أيضًا عن أن «جويس» لم يكن يريد أن يبرح الواقعية الأدبية، ولكنه كان يريد أن يطرح الواقعية الأدبية على منهاجه الجديد. وقد رأينا كيف سعت «ريتشاردسن» إلى أن تسجل بالكلمات مشاعرها حيال الواقع من خلال ما يمر به عقلها، ها هو «جويس» يفعل الشيء نفسه، ولكن «جويس» يمنح اللغة اهتمامًا خاصًا، يعتمد عليها في تصوير الانطباعات أكثر مما يعتمد على العقل، وعنده أن الانطباعات إنما تنشئها اللغة في المقام الأول، وتتأثر بطرق شتى بأشكال شتى من الخطاب والحيل البلاغية. من هنا جاءت العلاقة بين اللغة والوعي هشة رغم اعتماد كليهما على الآخر، ومن هنا أيضًا رأينا محاكاة الأساليب الأدبية والثقافية على أشدها في روايتي «يوليسيز» و«فيناجتز ويك». ما الذي يجعل افتتاحية رواية «صورة الفنان في شبابه» مدهشة إلى هذا الحد؟ من سماتها التي تجعلها مدهشة إلى هذا الحد أن «جويس» يعرض علينا لغة بطله «ستيفن» التي تتسق مع سنه، إن «جويس» يستخدم المفردات التي يستخدمها الأطفال حين يتحدثون. وعندما يكبر «ستيفن» فإن الأسلوب يتغير أيضًا، ينتقل الأسلوب مع انتقال البطل من مرحلة عمرية إلى مرحلة عمرية تالية (تأتي

اللغة مفعمة بالخبرة ومزدانة بالصور ومحملة بالعواطف بعد أن يقرأ - مثلاً - شيئاً من آداب الرومانسيين، عابس متجهم غريب الأطوار بعد أن يستمع إلى الأب «آرنال» وهو يلقي خطبة يحذر المصلين فيها من غضب الرب والجحيم، وتفيض نفسه بالمشاعر الإنسانية الطاهرة، وتمتلئ جوانحه بالغبطة حين يتعمق إحساسه بالجمال، ويمتلئ خياله بمعانيه. نلمس هذه التقلبات وغيرها في حديث «ميريام» إلى نفسها (سخرت «فرجينيا» وولف» في قراءة لها لرواية زميلتها «دوروثي ريتشاردسن» بعنوان: «الأضواء المتألثة» في عام (١٩٢٣) تقول: «حتى لو جثا رجلٌ على ركبتيه، أو وقع ميتاً عند أقدام «ميريام»، فإن إحساسها قد لا يتعدى تأثرها بظل الرجل الجاثم، أو ظل الجسد المتداعي، وهو جزء يسير من التجربة (المقالات ٣: ٣٦٥-٨). ولكن «چويس» لا يقلل من سلطة المؤلف على حساب وجهة نظر محدودة كما تفعل «ريتشاردسن»، وعندما يتجاوز القارئ السطور الافتتاحية في الرواية فإن الذي يتولى مسئولية الأحداث بعد ذلك هو الراوى الذي يتحدث بالضمير الغائب، والذي تزداد المفارقة مع وجوده. يستخدم «چويس» الخطاب الحر غير المباشر، وهو خطاب تزداد معه المفارقة، ويظهر معه الصوت المزدوج، وهنا يظهر «ستيفن»، ذلك الطالب الجامعي، وهو يعظ زملاءه بمبادئه الجمالية، معتزاً بآرائه، وأكثر تعالياً منه وهو يكتب الصفحات الختامية في يومياته تلك، عندما نرى كيف يتحول السرد إلى ضرب من الحوار الأحادي الداخلى المباشر. قارن - مثلاً - ذلك الحوار الذى جرى بين «ستيفن» و«كرانلي» حول رفضه حضور اعتراف عيد الفصح، وهو حوار يستغرق عشر صفحات من الخطاب الحر غير المباشر، بالفقرة التى يلخص فيها «ستيفن» ذلك الحوار فى ضمير المتكلم الأول. فى الحوار الأول نقرأ إعلان «ستيفن» عن استقلاله الفنى، وهو إعلان مفعم بالثقة فى النفس وامتلىء بالخيلاء، اقرأ: «سأعبر عن نفسى بشكل ما من الحياة أو شكل ما من الفن بأقصى ما أستطيع من الحرية، وبأقصى ما أستطيع من الإحاطة بجميع جوانب المشكلة، ولن أستخدم فى الدفاع عن نفسى غير تلك الأسلحة التى ارتضيتهما لنفسي، ألا وهى أسلحة الصمت والعزلة والمكر». فى تلك اللحظة نجد أن حديث «كرانلي» يحبط هذا الحماس، فحديث «كرانلي» حديث مشفق ولكنه مفعم بالسخرية، يقول: «المكر يا رجل! أن تمكر؟ أنت أيها الشاعر المسكين، أنت! (صورة الفنان: ٢٠٨). وفى الحوار الثانى يسجل كما يقول: «حديثاً طويلاً مع «كرانلي» حول موضوعي تصل بالتمرد.» كان قد عاد إلى هذوئه القديم. وأنا عدت إلى

هدوئي ورقتي» (صورة الفنان، ٢٠٩). إن «ستيفن» يملؤه العُجب، ولكنه عُجبٌ لم يصل إلى مرحلة النضج، يظهر أكثر ما يظهر في طريقته في السرد، ربما أكثر من ظهوره في التفاعل مع شخص آخر. في الوقت نفسه تفتقر رواية «رحلة حج» إلى عنصر المفارقة هذا، جزئياً لأن «ريتشاردسن» أكثر فهماً للأنا الأخرى التي تسكن داخلها، وأيضاً لأن السرد يمر بعملية تصفية أو تنقية من خلال وعي «ميريام» ومن ثم لا يتمكن القارئ من الوصول إلى المنظور الخارجى الذى منه يستطيع أن يطل على الشخصيات الأخرى التى تتصل بها.

إن «جويس» لا يمل من الزعم بأن أدبه يتطور باستمرار منذ أن نشر رواية «أهالى دبلن»، إنه يقول بالحرف: «إن أدبه يتقدم باستمرار» (بيجا، ١٩٩٢: ٣١)، وهو يزعم أنه يريد أن يتجاوز حدود الشكل الفنى لعله يلتقط دراما الحياة. كان «جويس» يتطور جمالياً - كما يقول - خلال العشرينات من القرن العشرين، وهى الفترة التى أطل فيها على يفاعته فى رواية «صورة الفنان فى شبابه» بشيء من الموضوعية المنطوية على مفارقة واضحة، ثم تطورت أفكاره التى طرحها فى مقال «دراما الحياة»، وهو تطور توحى به - وبشيء من الإثارة - محاضرتان بعنوان: «الواقعية والمثالية فى الأدب الإنجليزى» ألقاها «جويس» فى «تريست» فى عام (١٩١٢)، ركزتا أكثر ما ركزتا على «دانيال ديفو» و«وليام بليك». فى تلك المحاضرتين راح «جويس» يفرق مرة أخرى بين عوالم الرواية النسبية، وإمكاناتها الكامنة، والخيال الشعري، وفى نيته أن يجمع بينهما هذه المرة. فهو حين يصف «ديفو» بأنه «أبو الرواية الإنجليزية»، وأنه أول كاتب «يبدع دون أن تكون أمامه نماذج يحتذى بها، وأن إبداعاته كانت مفعمة بحب الوطن والحس القومي، وأنه استطاع أن يعثر على الشكل الفنى الذى يرتضيه لنفسه دون سالف يحتذىه أو سابق يقلده (مقالات فى السياسة والنقد حسب المناسبات: ١٦٤)، فإنه يرسم صورة لنفسه، كما يفعل حين يرسم صورة نفسه فى بطله «ستيفن» فى رواية «صورة الفنان فى شبابه»، وهو بطل فيه من «إيسن» وفيه من «فلوير». إنه يتبع هنا منهجاً فنياً يتكى على واقعية دقيقة خاطفة فى دقتها وصادمة فى وضوحها العنيف. على أن منهج «ديفو» الأدبى ينتهى إلى حدوده التى يعرفها «جويس»؛ لأن «ديفو» يهمل الجانب الروحى فى الإنسان إهمالاً. فى حين حقق «بليك» ما يريده «جويس» حين تجاوز بمثاليته الصوفية حدود الواقع والمألوف، وحين رفض حدود المكان والزمان، وحين سمح لنفسه بالانتقال «من الصغير إلى الكبير» كما

يقول، ومن قطرة دم إلى الكون الملىء بالنجوم» (١٨٢). ركز «چويس» على الإدراك البشري، وركز أيضًا على الشكل الفني، وركز على مآسى الحياة اليومية وهزلياتها، وقوانين الوجود الإنسانى الأساسية، وركز على الواقعية السينمائية الخاطفة، والتوافق الخلاق، وعلى الفنان بوصفه كاتبًا لا يعتريه الملل» (١٦٦) وعلى الفنان بوصفه عبقرية محملة برؤية ما ورسالة ما، ومن هنا بدأ مشروعه التالي: «يوليسيز».

الأسطورة والحديث

عندما نمعن النظر فى الأفكار والتصورات التى تضطرب فى عقل «ستيفن ديدالس» فى البداية ثم «ليوبولد بلوم» بعد ذلك خلال يوم واحد من أيامه فى «دبلن» نسأل: ما أكثر الأمور التى صدمت قراء رواية «يوليسيز» الأوائل؟ الإجابة هى أن أهم ما يميز الرواية هى واقعيته الموسوعية والمباشرة فى الوقت نفسه. يقول «باوند»: «إنها رواية واقعية بامتياز» (٢٦٦)، ثم يواصل: «يوليسيز» ليست كتابًا من هذه الكتب التى تستحوز على إعجاب كل من هب ودب، ولكنها كتاب من هذه الكتب التى يهفو إليها قلب الكاتب الجاد... الذى يتوق إلى قراءتها لكى تكون لديه فكرة واضحة عن تطور فننا الروائى» (ديمنج، ١٩٧٠: ٢٦٦). ولكن «باوند» لم يكن يقصد الواقعية التقليدية التى نعرفها، ولكنه كان يقصد واقعية تتجاوز حدود المطلوب من قصة ما، واقعية تركز -بدلاً من أى شيء- على تمثيل الحياة تمثيلاً فعلياً، تمثيلاً يقترب من حدود التصوير الفوتوغرافى من خلال تقنية أدبية صارمة فى التمثيل. على أن قراء النص الذى صدر فى عام (١٩٢٢)، والذى حُذفت منه العناوين الهوميرية الأصلية فى الفصول التى نشرتها مجلة «لتل ريفيو» فى حلقات متتابعة، فظهرت الرواية كأنها تنكئ إلى تقنية تغرق القارئ فى تفاصيل تتفاقم مع كل صفحة. قرأها فى ذلك الوقت «آرنولد بينت» وأعلن أن رواية «يوليسيز» إما أنها: «رواية تدفعك إلى الضجر بسبب ما تملئ به من تفاصيل كثيرة» (ديمنج، ١٩٧٠: ٢١٩)، أو أن الرواية سببت له صدمة من نوع ما فقرر التوقف عن قراءتها. كان نقده للرواية مزيجاً من المدح والتقريط، وكان فى ذلك شيء من المبالغة، وفى آخر المقال أكد أن ذلك ما كان يشعر به تجاه «جيمس چويس» نفسه (٢١٩).

لم يلتفت أحد إلى البنية الأسطورية التى تنكئ على «أوديسية» «هوميروس» إلى أن سمع الناس تلك المحاضرة وقرأوا المقال الذى ظهر فى مجلة «النقد الفرنسى الجديد»

«Nouvelle Revue Française» في عدد أبريل (١٩٢٢)^(٥) بقلم الكاتب الفرنسي «فاليري لاريو». كان «لاريو» ناقدًا فرنسيًا عتيقًا يحسن قراءة الأدب، قرأ «يوليسيز» وكتب عنها، وتحدث مع «چويس» بشأنها، ومن قوله وهو يعدد أبعادها الأسطورية والرمزية:

نوشك أن نكتشف، أو قل: نتوقع أن نكتشف رموزًا، وتصميمًا بنائيًا، وخطة عمل، فيما يبدو أمامنا الآن من البداية زخمًا مضطربًا وذكيا من التذوينات، والعبارات القصيرة والمعلومات الكثيرة، والأفكار العميقة، والتهويلات الحائرة، والصور البدئية، والسخافات الجميلة، والمواقف الضاحكة والصور الدرامية؛ ونوشك أن نقربأنا أمام كتاب مغرق في التعقيد أكثر مما كنا نظن في البداية، وأن كل شيء كان يبدو متعسفًا في البداية، وأحيانًا مبالغًا فيه، أو مقصودًا، ووراءه تفكير عميق، وقصد لا ريب فيه؛ باختصار: نحن أمام كتاب يمكن أن نقول: له مفتاح.

«مفتاح» هذا الكتاب هو ملحمة «الأوديسية» التي ألفها «هوميروس»، فقد انطلقت الفصول الثانية عشر التي تألفت منها الرواية من وحي مغامرات «يوليسيز» بعد عودته من معركة طروادة، ويقول «لاريو» مؤكدًا: إن القارئ المتفحص يستشعر هذا التطابق الواضح، ويلحظ تحويل رحلة «بلوم» المطروحة في سلسلة من الحكايات في شوارع وأماكن في «دبلن» أوائل القرن العشرين، وعبر ساعات يوم واحد بلبله ونهاره. والقارئ يستعرض حيل «چويس» وخيوطه وأبنيته المعقدة، وهو يستعرض ذلك في سياق حيل «چويس» وأبنيته سيئة السمعة (حسب ما نشره «ستيوارت جلبرت» في مقال بعنوان: «يوليسيز جيمس چويس» في عام (١٩٣١))، ولكل حكاية عنوان يعكس الحدث المطابق لها، أو يوحى بشخصية من شخصيات «الأوديسية»، ولكن هذا التطابق لا ينطلق من شخصية واحدة أو حدث واحد، وإنما ينطلق من سلسلة من التطابقات: تطابق في مكان الحدث وساعة حدوثه، وحركات الجسد، وتطابق في فن السرد أو فلسفته ولونه وطريقته. يقول «چويس»: «كل مغامرة من هذه المغامرات (أي: كل ساعة، وكل حركة من حركات الجسد، وكل لبنة في هيكل البناء ككل) لا ينبغي أن تكتفى بالتكيف مع بنيتها الطارئة، وإنما ينبغي أن تكون لها بنيتها الخاصة بها، أو بنيتها المتفردة». هذه البنية

(*) La Nouvelle Revue Française مجلة أدبية نقدية تأسست في عام (١٩٠٩) من قبل جماعة من المفكرين كان فيهم «أندريه جيد» و«جان شلومبرغر» و«جاك كريبو»، وكان يكتب فيها «أناطول فرانس» و«جان بول سارتر» و«أندريه مالرو». (المترجم).

المركبة لا شك أثبتت أنها من أهم الأمثلة على جهود «جويس» المغرصة في التسويق لفنه الصعب، وشهرته الأدبية الخلافية، ولكن «جويس» يندم بعد ذلك لأنه ركز أكثر ما ركز على براعته الفنية في بناء الرواية. ورغم ذلك كله فإن جهود «جويس» تلك ساعدت على إلقاء الضوء على جلال الأساليب الأدبية التي استخدمها، والمحسنات البديعية التي ابتدعها بصورة أكثر تركيزاً في رواية «صورة الفنان في شبابه»، والتي استطاع بها أن يقدم كل حكاية من حكاياته بما تنطوي عليه من موضوع متفرد، وصوت متميز، بدءاً من العناوين الصارخة في «إيولس» إله الرياح - على سبيل المثال - إلى محاكاة الإيقاعات، وترتيبات الأشكال الموسيقية، والأصوات اللحنية في «السايرنز» أو: «خالبات اللب»، ومروراً بتيار البيان المتدفق يعبر عن تعصب قومي لا يلين في «سايكلوبس» ذي العين الواحدة التي تتوسط جبهته، إلى مجلة العواطف الرومانسية التي تحتضن أفكار المراهقة «جرتروود ماكدونالد» في «نوزيكا»، وانتهاءً بتاريخ النشر الإنجليزي في «ثيران الشمس»، والأداء الكارنيفالي للساحرات «سرسی»، أو النثر المتدفق من الجسد الأثوى في «بينلوبي». لم يكن «جويس» يعنى بذلك كله استعراضاً لمهاراته الفنية، أو تأكيداً على ما يتقنه من حيل أسلوبية، ولكنه كان يرى أن ذلك كله كان يتسق مع شكل الحياة الحديثة، وأن هذه الطرق هي التي تمثلها خير تمثيل. وعندما سُئل - مثلاً - هل الأدب تسجيل لواقع الحياة، أم هو طريق للإبداع الفني الخالص؟ يُقال إنه أجاب: «بل ينبغي أن يكون الأدب مفعمًا بالحياة» (باور، ١٩٩٩، ٤٣)، ثم إنه استمر يقول: «في رأيي أن هناك أشكالاً متعددة للفن مثلما توجد أشكال جديدة للحياة» (٤٥).

وعندما صدرت رواية «يوليسيز» أعلن «ت. س. إليوت» في مقال له بعنوان: «يوليسيز: النظام والأسطورة» في عام (١٩٢٣)، أن الرواية وضعت جنس الرواية كله في احتمال الانقراض. وقال ما معناه: عندما تقرأ رواية ولا تجد فيها ما تتوقع أن تجده في فن الرواية الذي تعودت عليه، فإن هذا معناه أن جنس الرواية نفسه باعتباره نوعاً أدبياً لا يتسق مع أدب الحداثة، وقال بالحرف: «لأن الرواية، بدلاً من أن تكون شكلاً أدبياً، فإنها تصبح مجرد تعبير عن عصر لم يكفر بالشكل كقرصاً صريحاً حتى يُقال إنه استغنى عنه ويبحث عن بديل مختلف تمام الاختلاف» (فولكنر، ١٩٨٦: ١٠٣). كان «إليوت» يريد أن يقول: إن العصر الحديث لا يحتاج إلى ضرب من الأدب شديد الحرص على التمرد على الشكل، وهو ما يمكن أن يجده - إذا أراد - في البنية المتشابكة التي تقوم عليها

الملحمة كما نعرفها في «الأوديسية»، وهى النموذج الذى احتذاه «جويس» حين كتب «يوليسيز». فقد وظف «جويس» الأسطورة،

وحين وظف الأسطورة استطاع أن يتدع لنا نموذجًا يوفق بين الأصالة والمعاصرة، بين القديم والحديث، والحق أن السيد «جويس» يريد أن يخرج علينا بمنهج أو طريقة في التعبير يريد لها أن تكون مثالا يُحتذى، وشكلا يُقتدى به من بعده، ولكنه لا يتوقع منهم محاكاته أو تقليده أكثر مما يقلد العالم المعاصر سلفه القديم، أو أكثر مما يقلد العالم اكتشافات «أينشتين» فى سعيه إلى اكتشافات جديدة كل الجدة، أو أكثر مما يستعين العالم بنظريات «أينشتين» ليتدع نظريات جديدة، واكتشافات مستقلة. إنها لا تعدو أن تكون طريقة فى تنظيم الجهد، وترتيب الأوراق، والبحث عن شكل ومعنى يناسب مادب فى هذا العالم الحديث من فوضى وعقم لا مثيل لها... فبدلاً من المنهج السردى، أصبحنا نعرف - بفضل «جويس» - المنهج الأسطوري، والحق أنى لا أكاد أشك فى أن منهج «جويس» الأسطوري خطوة نحو إعادة الثقة بأن هذا العالم الذى نعيش فيه لا يزال يصلح للفن» (١٠٣).

كان «إليوت» يدافع عن «جويس» الذى اتهمه نفر من الذين قرأوا الرواية فور صدورها بأن موهبته مدهشة ولكنها تحتاج إلى النظام والترتيب، واتهموا «يوليسيز» بأنها دعوة إلى الفوضى فى أسلوبها ونهجها، وأن الموضوع الذى تتناوله ما هو إلا تعبير عن مشاعر متضاربة تنجح إلى التحيز أحياناً، وإلى الاضطراب أحياناً أخرى، وتشويه الواقع أحياناً ثالثة (١٠١). كان ذلك فى واقع الأمر نوعاً من القراءة التى رأيناها حين صدرت رواية «رحلة حج» لـ: «ريتشاردسن»، وهى قراءة تنطبق على ما كان يكتبه «إليوت» نفسه أكثر مما تنطبق على «يوليسيز»، ورغم ذلك أصبح تحليل «إليوت» من أكثر تحليلات ما يُعرف بـ: «الحداثة العليا» تأثيراً، وأكثرها تعبيراً عن الرغبة الجامحة فى البحث عن شكل فنى يتسم بالشمولية والعموم والدوام، على تلك الفوضى المتراكمة التى واكبت الحداثة. أيضاً كان لهذا التحليل الفضل فى تحويل الانتباه عن تلك الرغبة العارمة فى تمزيق العالم والتى شاعت فى كتاب «جويس»، على نحو كانت له تداعيات مهمة على استقبال الرواية الحداثية. لقد وصف نقاد «جويس» الأوائل، بما فيهم «إزرا باوند»، الأدب الذى أنتجه «جويس» بأنه يتسم بالإطناب، والإسراف فى الكلام، والجنوح إلى واقعية وحشية تحتاج إلى كثير من التهذيب، ولم يتعد نقد «إليوت» ما ذهب إليه أولئك

النقاد الأوائل، وكل ما فعله «إليوت» هو أنه رد نقودهم إلى نظام النقد الأدبي، وحكم على «بوليسيز» بأنها نموذج في الدلالة على سيطرة الفنان على أدواته الفنية، وأن منهج «چويس» في الكتابة الروائية يمكن مضاهاته بمنهج العلماء في علومهم.

لم يكن «إليوت» ينقد رواية بالمعنى العادى للرواية حين قال: إنها تمتلئ بالأمور المضطربة، والأحداث الكثيرة التى يحسبها القارئ فوضى، ولكنه كان ينقد «ملحمة»، فهو يقول: إن «چويس» قد استبدل الأسطورة بالسرد، وهو حين استبدل الأسطورة بالسرد نأى بها عن تمثيل واقع الحياة الحديثة، بل إنه ابتعد عن هذا التصوير عن عمد. كانت مظاهر التمرد على القواعد المستقرة التى حفلت بها الرواية - فقد احتشدت بها التفاصيل الكثيرة المتراكمة حول الحياة الاجتماعية والثقافية وجغرافية المكان في دبلن عام (١٩٠٤)، وما أثاره ذلك كله في نفوس القراء (ولا يزال يثيره) من صدمة ورهبة ونفور ومرح صاحب ورثها من ضجر وسأم - قد خفف من وطأته في تحليل «إليوت» عظمة التراث الأوربى الأدبي، وقدرته على تجاوز التهميش. والحق أن تعليقات «چويس» نفسه على الشكل الأدبى الكلاسيكى والحديث توحى بأنه كان يتفق مع تأكيد «إليوت» على النظام الذى يتسم به الأدب الكلاسيكى، والفوضى التى يتسم بها أدب الحداثة، ولكن «چويس» لم يتفق مع «إليوت» كل الاتفاق، فقد اختلف مع «إليوت» في وجوب أن يعمل الأدب الكلاسيكى المنظم على إضفاء النظام على أدب الحداثة الفوضوي، وفي حوار له مع «آرثر باور» قال: لقد كان الأدب الكلاسيكى مهموماً بأمور العالم المادى في ضوء قواعد اللعب في عصوره المتباعدة، وقد عجز في الوقت نفسه عن التعبير عن عالم الذات، وهو العالم الذى يعتبره «چويس» العنصر المركزى في تجربة الحياة الحديثة، يقول:

عند التعبير عن دوافع الذات، وهى تيارات الحياة التى تتحكم في كل شيء، لا يصبح للجتماعات مكان، فالحياة مشكلة معقدة، وعندى أن تقديمها في صورة بعيدة عن التعقيد شيء يبعث على الرضى والبهجة، ولكن تقديمها في صورة بعيدة عن التعقيد منهج ينتمى إلى العقل والتفكير لم يعد يرضى العقل الحديث، وهو عقل يهتم أكثر ما يهتم بالتفاصيل الدقيقة، والتعبيرات الغامضة، والتعقيدات الخفية التى تشغل الرجل العادى وتملأ حياته كلها. أريد أن أقول: إن الفرق بين الأدب الكلاسيكى والأدب الحديث هو الفرق

بين الموضوعي والذاتي: فالأدب الكلاسيكي يمثل ضوء النهار للشخصية الإنسانية، بينما نستطيع أن نقول: إن الأدب الحديث مهتم بميل الشمس إلى المغيّب، بالشفق، بالعقل السلبي وليس الإيجابي (باور، ١٩٩٩: ٨٥).

كان «چويس» يناقض نفسه، فبينما كان يقر بأن الكاتب ينبغي أن يأخذ العالمين (القديم والجديد) في الحسبان، وكان يقرظ «إليوت» لأنه فعل ذلك ببراعة فائقة في قصيدته «الأرض الخراب» (١٩٢٢)، كان يؤكد في الوقت نفسه أن الجانب الخفي، أو اللاوعي في العالم الحديث هو الأكثر إثارة (٨٧). وكان يجادل بأن «إيسن» كاتب يغوص في تفاصيل الحياة الحديثة، ويعود بعد غوصه باستكشاف أعماق نفسية جديد: كانت لها تأثيراتها على جيل بأكمله» (٤٢-٤٣). كان «چويس» يريد أن يقلد «إيسن» حين أراد برواياته أن يغوص في العوالم الخاصة لإنسان العصر الحديث، وبلغ من ذلك شأواً لم يبلغه كاتب آخر - كما أعلن هو نفسه حين قال: «لم يستطع كاتب غيره حتى الآن أن يتمثل نظريات علم النفس الحديثة تمثلاً بعيداً (٩٠) كما فعل حين كتب رواية «يوليسيز»، وهو يقول ما نصه:

لقد فتحت طريقاً جديداً... وهذا الطريق تستطيع منه أن تزعج بداية اتجاه جديد في عالم الأدب - الواقعية الجديدة؛ ... عالم جديد من التفكير والكتابة بدأ، ومن لا يلحق بنا في هذا الطريق سوف نتركه خلفنا. في الماضي كان الكتاب مهتمين بمفردات الخارج ... كانوا يفكرون على صعيد واحد، ولكن الموضوع الحدائث يهتم بالقسوى الخفية، تلك التيارات المتوارية التي تتحكم في كل شيء، وتدفع بالإنسانية في عكس التيار المتدفق الظاهر للعيان (٦٤).

إن «چويس» يتحدث مرة أخرى هنا عن «واقعية جديدة»، ولا يتحدث عن تدمير الرواية، واقعية جديدة تستلزم قطيعة مع التراث السردى الموضوعى المهتم بالمفردات السطحية، بغية الكشف عن التجربة الذاتية للحياة الإنسانية. على أنه من الحق أن نقول: إن «چويس» لم يكن يؤكد كل التأكيد على الانطباعات الواعية التي يبارسها العقل كما كانت تفعل «ريتشاردسن»، وإنما كان يؤكد كل التأكيد على الانطباعات الكامنة في أعماق العقل، وعلى القوى الحرون الكامنة في أعماق الوجود التي تحدث عنها «إليوت» حين راح يحلل رواية «يوليسيز»، أو راح يحذر من جهوحها الحدائث المتمرد:

هدفنا خلق اندماج جديد بين العالم الخارجى وذواتنا الراهنة، وهدفنا أيضًا إثراء مفردات اللاوعى كما فعل «بروست». نزعم أن الاقتراب من الواقع لا يتم إلا من خلال الاقتراب من اللاواقع، من خلال التواصل مع الشاذ الغريب. فنحن عندما نعيش الحياة العادية معنا أننا نعيش الحياة التقليدية، نسير مع نمط من الحياة وضعه لنا آخرون عاشوا في جيل سابق مختلف، نمط من الحياة يمكن أن نقول: إنه نمط موضوعى فُرِضَ علينا فرضًا من قبل الكنيسة والدولة. ولكن الكاتب لديه رسالة يجب أن يدافع عنها، عنده مهمة ينبغى أن يعمل على إنجازها، وهى أنه يجب أن يستمر فى النضال دفاعًا عن الذاتى، ومقاومة الموضوعى: هذه هى مهمته، ولنا فى الحياة صفتان سرمديتان وهما: الخيال والغريزة الجنسية، وحياتنا حسب القواعد الرسمية التقليدية إنما تسعى لقمع هاتين الصفتين السرمديتين (٨٦).

يقول «جويس»: «عندما يشرع الكاتب فى الكتابة عليه أن يحرك قلمه على صفحة قابلة للطفى باستمرار، صفحة يبدعها لنفسه، يملئها عليه مزاجه ودافعه الآنى الذى ينبت الصلة عن المزاج الثابت الذى كانت تعبر عنه الأساليب القديمة»، ثم يردف: «أعنى أن يستمر العمل فى إنتاج الإبداع لا يتوقف أبدًا، وهو يسمى هذا «عمل قيد الإنجاز» Work in Progress. ما نكتبه ليس هو المهم، المهم هو كيف نكتب، وفى رأى أن الكاتب الحداثى هو الكاتب المغامر قبل كل شيء، الكاتب الذى لا يهاب الدخول فى أكثر التجارب خطورة، والمستعد لمواجهة الإخفاق فى جهوده إذا دعت الضرورة» (١٠٩-١٠). بدأ «جويس» كتابة روايته التى أسماها «عمل قيد الإنجاز» بعد صدور رواية «يوليسيز»، ثم تغيرت بعد ذلك إلى عنوان آخر هو «فينيجانز ويك». والثى صدرت فى عام (١٩٣٨)، وفيها واصل هذه المغامرة فى الترحال عبر التعقيدات الخفية التى ينطوى عليها العقل الحديث، وقد هتف «جويس»: «فىما بعد، وبداية من عام (١٩٢٢) عندما شرعت فى كتابة رواية «عمل قيد الإنجاز»، لم أكن قد ذقت طعم الحياة العادية، وبداية من عام (١٩٢٢) كان كتابى قد أصبح واقعا أكثر سطوعًا من أى واقع كان» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٩٥).

الروايات الحديثة

كان «جويس» و «ريتشاردسن» رائدى ما يُسمى بـ: «الواقعية النفسية»، فيها كانت «فرجينيا وولف» ونظرياتها حول الواقعية النفسية وحول طريقة الكتابة التى استعرضتها فى مقالها المعنون: «الرواية الحديثة» (١٩١٩)، وفى نسخته المنقحة المعنونة بـ: «القص الخيالى الحديث» (١٩٢٥)، هى التى أثرت فعلا على التوجهات الجديدة للرواية الحديثة، أو فن القص الحديث. والحق أن مقال «وولف» كثيرا ما كان يُقرأ بوصفه «البيان التأسيسي» أو «المانفستو» الذى أسست عليه «وولف» أهدافها الجمالية الخاصة بها، ونزعم أن «القص الخيالى الحديث» كان - فى الواقع - ثمرة أخذ ورد بين مناهج لم تتبناها «وولف» وحدها، وإنما كانت من ثمار الجدل الذى اندلع فى بداية القرن العشرين على أسئلة أعلام الكثير من معاصريها، ودليلنا على ذلك أنه يكشف عن مواطن غموض واختلافات كانت تعمل عملها فى داخل مناهج علم الجمال الأدبية فى العشرينات والعشرينيات من القرن العشرين، أكثر مما تنتهى إلى الدفاع عن تعريف بعينه أو منهج أدبي بعينه يناسب الرواية الحديثة.

لقد قرأت «وولف» ما كتبه «ريتشاردسن» وما كتبه «جويس» فور صدوره، وقبل أن تكتب مقال: «الروايات الحديثة» بعد أن كتبت مقالا نقدياً عن الجزء الرابع من رواية «رحلة حج» ورواية «النفق» ونشرته فى ملحق التايمز الأدبي فى فبراير. وفى عام (١٩٢٣) كتبت مقالا نقدياً عن الجزء السابع المعنون بـ: «الأضواء الدائرية Revolving Lights»، وكانت معجبة بمنهج «ريتشاردسن»، ووصفته بأنه منهج استطاع أن يضيف سطرًا إلى «كتاب النفس» الخاص بجنس النساء (المقالات ٣: ٣٦٧)، من ثم كان قرارها الأخير أن تضرب صفحا عن ذكر «ريتشاردسن» ومنهجها فى رواية «رحلة حج» فى مقال عام (١٩١٩)، ونسخته المنقحة فى عام (١٩٢٥) مثيرة للاستغراب. وإذا ما عرفنا أن التأثير الهائل الذى أحدثه المقال بوصفه من التحليلات المرجعية للرواية الحديثة، فقد كان عدم تناوُلها لإنجاز «ريتشاردسن» فى هذا المقال من العوامل التى أسهمت فى انحسار شهرة «ريتشاردسن» ودورها فى تطور الرواية الحديثة.

الإدوارديون والجورجيون

في سلسلة من المقالات كتبها «وولف» في أوائل العقد الثاني من القرن العشرين راحت تفرق بين الموضوعات التي ركز عليها كُتّاب الرواية في الحقبّة الإدوارية ومناهجهم التي اتبعوها، ومنهم: «هـ. ج. ولز»، «جون جولزورثي»، و«هيو ولبول»، ثم الجيل الثاني الأصغر سنًا من «الجورجين» و«الحدائين» وعلى رأسهم: «جويس» و«تي. إس. إليوت»، و«إي. م. فورستر»، و«لايتون سترابي». وحين وصفت المجموعة الأولى بأنهم مجموعة «الماديين»، كانت تقصد أنهم كانوا يعتقدون أنها تتألف فقط من الظواهر الاجتماعية والمادية، ولم يهتموا بالولوج إلى الخبرة الباطنية المستقرة داخل الوعي، وهم - بعكس الحدائين الذين هم أكثر اهتمامًا بالجانب الروحي في الحياة (وكانت «وولف» تقصد العقل أو الوعي). هذا حديث مغرق في التبسيط في رأي النقاد المدققين من أمثال «وولف»، ولكن «وولف» على كل حال تقدم لنا مثالاً رائعاً على ما تعنيه حيل الحدائين وهم يقدمون إسهامهم الحدائي في مواجهة ما يقولون إنها الواقعية الوهمية الساذجة التي تخطاها الزمن. والحق أن الإدوارديين كانوا أكثر حماساً لتجارب الجيل الأصغر سنًا، رغم تحقيقهم القطيعة مع قيمهم الأدبية الخاصة بهم، من تأثير «وولف» وتحليلها النقدي. إن قراءة «ولز» في رواية «جويس» المعنونة: «صورة الفنان في شبابه» - على سبيل المثال - التي ظهرت في مجلة «الأمّة» عدد فبراير من عام (١٩١٧)، كانت دراسة نافذة إذ لم تكن قد توفرت فيها الإيجابية كلها، وهي تلفت الانتباه إلى الخصلة السينمائية في الكتابة (ديمنغ، ١٩٧٠: ٨٧). وقد قرأ «بنت» رواية «يوليسيز» بشيء من البطء والإصرار على تكملتها، ثم خلاص إلى أن أصلاتها لاتتبع من ذلك "الملل الذي دار في نفس" مولى بلوم"، وهو حوار وصفه "بنت" بأنه خير تمثيل لما يدور في نفس المرأة (٢٢١).

إن المناقشة المركزية في مقال «فن القص الحديث» ينطلق من تناقض بين البؤرة السردية المادية عند «ولز» و«بنت» و«جولزورثي»، والبؤرة الروحية للحدائين (ويمثلها «جويس»). مع بعض الملاحظات الإضافية حول تأثير القصص الروسي الحديث (كتبت «وولف» مقالات كثيرة تناولت فيها ترجمات لروايات «دوستوفسكي»، وحتى مطبعة «هوجارث» نفسها نشرت عددًا من روايات مترجمة من الروسية، منها

رواية لـ «تشيكوف» بعنوان: «مذكرات» نُشرت في عام (١٩٢١). رفضت «وولف» الرواية الإدواردية، وكان رفضها يعكس - بوضوح - ما كتبه «هنري جيمس» في حق هذه الرواية، وراحت «وولف» تجادل بأن «ولز» و «بنت» و «جولزورثي» قد استفدوا طاقاتهم الإبداعية لكي يثبتوا لنا أن الرواية قطعة من الحياة، أو أنها تشبه الحياة إلى حد بعيد، فأغرقوا رواياتهم بالتفاصيل المملة، وفي خضم هذه التفاصيل الخارجية المملة أخفقوا في الإمساك بالحياة نفسها. كان على الروائيين الإدوارديين أن يلتفتوا إلى حياة العقل في أحواله الواعية وغير الواعية، وفي أحواله الباطنية والظاهرة، بدلا من الإكثار من وصف تفاصيل الحياة اليومية المملة. كان على الكاتب منهم أن يحقق القطيعة مع أطر الواقعية المادية، ويسعى إلى البحث عن مناهج جديدة، وأشكال جديدة من أجل تمثيل هذه الحياة في صورتها العفوية وصورتها المركبة أيضًا. ثم نقرأ في دراسة «وولف» فقرة من أكثر الفقرات إغراءً بالافتباس والذكر في كل ما كتبت «وولف» من نقد أدبي، ما نصه:

انظر في داخل ذاتك، تأملها جيدًا، ستجد أن الحياة أعمق من تلك المظاهر الخارجية التي تراها حولك، أو كما يصورها لك كُتّاب الرواية في عصر الملك إدوارد. تأمل - ولو للحظة - عقلا واحدًا من تلك العقول التي يحملها الأفراد العاديون فوق رؤوسهم وهم يمشون في النهار أو في الليل. تجد أن العقل يستقبل أعدادًا لا حصر لها من الانطباعات، والتصورات، بعضها تافه لا يستحق الذكر، وبعضها غريب مغرق في الغرابة، وبعضها خواطر تمر مع مرور الثواني واللحظات، وبعضها يستقر في العقل استقرار الحجر في جوف النهر. إنها تقنحم العقل من جميع أقطاره اقتحامًا لا تردد فيه ولا إحجام، تمطر العقل بوابل لا يتوقف من الذرات التي تتراكم لتتخذ أشكالًا جديدة على صفحة الحياة في يوم سمه الإثنين أو الثلاثاء أو ما شئت، تصور قديم بدأ يتراجع ... الحياة ليست سلسلة من الشذرات الضوئية التي يرتبها صاحبها ترتبًا منهجيًا؛ الحياة هالة ضخمة من النور الساطع، غلاف شفاف يكاد يحيط بنا من بداية الوعي إلى نهايته. أليست مهمة الروائي أن ينقل لنا تجلياتها المتباينة، أو ما استغلق علينا منها وما لم نحط به خُبرًا من روحها الوهاجة، أو ما انكشف عنها من زيف واضطراب، من تعقيد أو تركيب يجمع بين الغريب والمألوف كلما أمكن (المقالات ٤: ١٦٠).

نريد أن نورد فقرة أخرى تبين أنها كانت - في الواقع - تلخص ما كانت تزعم أنها حيلة كتاب الرواية من أمثال «چوس» (الذي ذكرته بالاسم) و «ريتشاردسن» (التي لم تذكرها بالاسم)، فضلاً عن ما أبدعته هي من أسلوب سردي خاص بها، والحق أنها كرست جزءاً كبيراً من باقى المقال للحديث (أخذناه بتصرف من مقال «الروايات الحديثة») عن أنها نأت بنفسها عن المنهج الأدبي الذى ترى أنه ينهض، تقول:

على أية حال نريد أن نضع أيدينا على الميزة التى تميز أعمال هؤلاء الشباب، وهم كثر، ومنهم السيد «جيمس چويس»، وهو أبرزهم جميعاً، نريد أن نضع أيدينا على الميزة التى تميزهم عن أسلافهم. نريد أن نسجل أنهم أكثر من اقربوا من الحياة نفسها، وأن تلقى الضوء بشيء من الصدق والدقة على همومهم ودوافعهم، فهدفهم هو تصوير الحياة نفسها، ولكي ينجزوا هذا الهدف كان عليهم أن يضربوا صفحاً عن كثير من الأعراف المستقرة، والقواعد المألوفة التى يعرفها كتاب الرواية المقلدون. فدعونا نسجل تلك الذرات وهى تغشى العقل، وبالترتيب الذى تغشى به العقل، دعونا ننعم النظر فى نظام حركتها، حتى لو كانت هذه الحركة غير منتظمة، وغير متسقة فى ظاهرها، دعونا نتأمل ما يفعل كل مشاهد أو حادث فى الوعي، فمن قرأ رواية «صورة الفنان فى شبابه»، أو تلك الرواية التى أعتقد أنها ستكون أكثر منها جاذبية وإثارة، والتى يسميها «يوليسيز»... ربما لمعت فى عقله هذه النظرية التى يتبناها السيد «چويس» (١٦١).

إن الرواية الحديثة مثل رواية «يوليسيز» التى أشارت إليها «وولف» صراحة فى مقالها، ورواية «النفق» التى لم تشر إليها ولكنها قرأتها فى وقت سابق، وكتبت عنها فى عام (١٩١٩)، تسعى - كما تجادل - إلى الإمساك بهذا الجانب من الحياة. ثم هى تذكر الأجزاء المتصلة بالجحيم فى رواية «يوليسيز» والتى يحضر فيها «ليوبولد بلوم» جنازة «بادى دجنام»؛ لأنها توجز هذا التأكيد على ما سمته «ومضات العقل» فى تجلياته وبداهته. واقرأ معي - على سبيل المثال - هذه الفقرة:

ظهر مارتن كنتجهام من درب جانبي، يتحدث بجدية:

حمام، على ما أظن، أعرف وجهه، «متتون»، «جون هنرى متتون»، محامى ومفوض أيمان وتصديقات. كان «دجنام» يعمل فى مكتبه، «مات ديلون» من فترة طويلة. أماسى «مات» المرحه القاصفة. لحم الدجاج البارد، السيجار،

صندوق «تتالوس» للمشروبات. حقًا، بقلب من ذهب. نعم، هو متون.
أحنقته على ذلك المساء على أرض «بولنغ» لدخول كرتى عنده. رب رمية
من غير رام: انحراف. لهذا يَكُنَّ لى هذا الماكر الدفين، كراهية من أول نظرة.
«مولي» و «فلوى ديلون» متعانقتان تحت أشجار الليلاك، تضحكان. الواحد
يشعر منا دائماً بالحنجبل فى حضرة النساء. صعد العربية ومعه قبعته.

- اسمع يا سيدي. قال المستر «بلوم» بجوارهما. توقفا. ثم قال المستر «بلوم»
مشيرًا: - قبعتك بها ثنية بسيطة. قال المستر «بلوم».

حديق فيه «جون هنرى متون» قبل أى شيء آخر.

حديق فيه «جون متون» دون حراك. (بولسيز ١٤٦)^(٥)

نلاحظ هنا أن سعى «بلوم» للتعرف على رفيق «كننجهام»، وذكرياته المشوهة فيما
يتصل بعلاقتهم السابقة، إنما تحدث فى لحظة قصيرة جدًا، ولكنها تكشف فى الوقت
نفسه للقارئ أمورًا أبعد مما تكشفه تلك الملاحظة البسيطة حول القبعة التى أدلى بها فى
نهاية اللقاء. «فإذا كنا ننشد الوصول إلى الحياة نفسها»، تقول «وولف» فى مقال: «فن
القص الحديث»، «فلنلتمسها هنا بالتأكيد» (المقالات ٤ : ١٦١). تجاهبنا مشكلة وحيدة
ونحن نمضى فى القراءة، وهى أن «وولف» نفسها ليست متأكدة فعلاً بأننا قد نصل إلى
الحياة الواقعية التى ننشدها من خلال هذا الأسلوب؛ لأننا ونحن نبحت عن هذه الحياة
نصادف شيئاً آخر لا نجده فيها تسميه هى «المساحات المظلمة المستقرة فى داخل نفوسنا»
(١٦٢). وكانت «وولف» تقول: إن «جويس» هو الذى نبهنا إلى تلك الانطباعية الذاتية
التي تهدف إلى تسجيل حركات عقولنا تسجيلًا مباشرًا، تلك الحركات التى لا تصدر
عن البناء الفنى للعمل الأدبي، أو ما ينطلق «من خيارات جمالية محددة؛ فالانطباعية
الذاتية منهج لا تتفق هى نفسها معه كل الاتفاق؛ ذلك لأنه منهج يدور فى فلك فرد
واحد فى الأغلب الأعم، أو يتكئ إلى عقل فرد واحد، إلى درجة يصعب معها الإقرار
بتفاعل وعى هذا الفرد مع العالم من حوله. وتتساءل: «هل هو إذن منهج يقوم على
منع القدرة الإبداعية ومصادرتها؟» و «هل ينطلق من الطريقة التى نشعر بها بالأشياء
والعالم... لأنها تتركز على الذات التى - رغم تهافتها - لم نرها تعانق أو تبدع خارج

(٥) اعتمدت فى هذه الترجمة على ترجمة الدكتور طه محمود طه (المترجم).

عالمها أو ما يتجاوزه؟» (١٦٢). وفي أبريل من عام (١٩١٩) عندما كتبت هذا العرض الموجز لما أنجزه «جويس»، وسعته إلى تبني منهج معين، لم تكن «وولف» قد قرأت إلا الأجزاء الأولى من رواية «يوليسيز»، ولكن بقي ما أكدته في مقال عام (١٩٢٥) من أن رأيها لم يطرأ عليه تغيير إلى الأفضل بمزيد من القراءة (وهي تؤكد في كل الأحوال أن نجاح المنهج أقل أهمية من الواقع النفسى المرفوض). كانت «وولف» معجبة بشجاعة «جويس» حين عمل على الاستغناء عن الأعراف الروائية في خضم سعيه إلى تصوير الحياة نفسها بحرية وصدق، ولكن «وولف» تقرر أيضًا أن «جويس» في النهاية أخفق في مسعاه للأسباب نفسها. وقد أرجع بعض النقاد تلك النتيجة التي توصلت إليها «وولف» إلى حقد تمكن منها على جهود زميلها «جويس» وزميلتها «ريتشاردسن»، وأرجعها آخرون إلى طبيعة المنافسة بين أصحاب المهنة الواحدة التي تشوبها ضروب التعالي ونوبات التكبر. ورغم كل ذلك فإن النقد الذي كتبه «وولف» يمثل رفضًا شكليًا وأيديولوجيًا لتركيز هؤلاء الكتاب الشديد على الواقعية. ترى «وولف» أن تركيز هؤلاء الكتاب على وصف تفاصيل الانطباعات الواعية لا يمكنه الوصول إلى عمق الروح الذي وصلت إليه الرواية الروسية. وهي تركز في نقدها على ما أنتجه كتاب العصر الإدواردى والحداثى من رواية حداثية؛ وزعمت أن الإدوارديين كانوا يركزون على المادية التي لا تعرف الشبح، فافتقرت رواياتهم إلى الحياة، وأن الحداثيين كانوا ينظرون على أنفسهم، ويعظمون من قدرها أكثر من اللازم، فانغلقت رواياتهم على نفسها، وضنت على القارئ بالبوح.

عندما ظهرت مقالات «الروايات الحداثية» على صفحات ملحق التايمز الأدبى في أبريل من عام (١٩١٩) لم تكن «وولف» قد نشرت أى عمل من أعمالها الكبيرة، وعندما ظهرت روايتها «الليل والنهار» فى أواخر ذلك العام، كان رأى البعض أنها رواية أكثر تقليدية ربما من الرواية التى سبقتها وهى «الخروج فى رحلة بحرية» (١٩١٥). كانت تكتب سلسلة من المشاهد القصصية القصيرة التى تجرب فيها التعبير عن همومها النقدية التى ازدادت إلحاحًا فى تلك السنوات. كانت مشاهد «أثر على الحائط» (١٩١٧)،^(*) و«حداثى كيو» (١٩١٧)، و«رواية لم تُكتب» (١٩١٩)، تريد منها النأى بنفسها عن العمل فى «ليل ونهار». كتبت تقول عن جهودها فى جعل كتابتها تنصاع

(*) فرجينيا وولف، أثر على الحائط، ترجمة وتقديم: فاطمة ناعوت ومراجعة وتصدير: محمد عنانى (المركز القومى للترجمة، العدد ١٣٥٩، ٢٠٠٩. المترجم

للسكل الروائي المقبول: «أجرؤ على القول بأن المرء عليه أن يتدع شكلاً جديداً تماماً، فأنا أجد إثارة كبيرة في كتابة هذه المشاهد القصيرة، وأجد متعة لا حدود لها في أن أكتب ما يحلو لي». كانت «وولف» تعنى أن ما يحلو لها أن تكتبه هو رفض التعبير عن الزمن في ترتيبه المنطقي المعهود، ووصف الحكمة بمعناها المعهود أيضاً، ورسم الشخصيات كما كان يتم رسمها في الماضي القريب، وبالطريقة التي يتوقعها القارئ. بالعكس: راحت تمسك بتلابيب الأحداث التافهة التي تمر علينا في الحياة اليومية، وتسعى إلى سبر غورها، ورصد أهميتها، والتعرف على معناها. فمنهجها هنا أقرب في الشبه من وصفها لقصص «تشيكوف» القصيرة في نهاية مقال «الروايات حدثية» حين تقول:

التركيز هنا على تلك الأمكنة التي تبدو - من النظرة الأولى - أن الكاتب لا يركز عليها، ثم عندما تعتاد العين على رؤية الشفق، والتعرف على أشكال الأشياء في الحجر، ندرك أن القصة قد اكتملت، وأن القصة قد وصلت إلى أعماق الأمور، وأن «تشيكوف» قد حسم اختياراته لصالح رؤاه، وحشد هذه الاختيارات وصولاً إلى الخروج بعمل جديد وطريف (المقالات ٣: ٣٥).

في القصة الأولى نجد الراوى يتأمل السبب المحتمل في وجود «علامة صغيرة مدورة سوداء على جدار أسود» (أثر على الحائط ٣)، ثم ينطلق في رصد تداعيات فكرية أخرى، وإذا الحلم يتوقف بسبب صوت يُسمع يعلن - وهو في طريقه إلى الخارج لشراء جريدة - أن العلامة في الواقع ما هي إلا قوقع. لا تستغرق الحكاية كلها أكثر من دقيقة واحدة، رغم الحركات الذهنية الكثيرة التي اشتملت عليها. على أنه في خضم الاندفاع في هذه الحياة الحديثة تلفت هذه التجربة النظر إلى تفرداها في قوتها التأملية، وهي قوة تتجاوز - على ما يبدو - تلك الحركة الحظية التي يتميز بها الزمن في مروره من نقطة إلى النقطة التي بعدها، ناقلاً معه اللانهاية في لحظة «الهالة المتألقة». على النقيض: تقدم رواية «حدائق كيو» مشهداً انطباعياً خارجياً أكثر منه مشهداً تأملياً داخلياً يتنقل بين الحشرات والبشر الذين يسعون تحت شمس يوليو. ويتنقل السرد بحرية ورشاقة بين وجهات النظر الفردية، ويتنقل أيضاً في نطاق وجهة النظر الواحدة مرة إلى الداخل وأخرى إلى الخارج بطريقة تذكرنا بطريقة المصور السينمائي «ونفرد هولتي» - مثلاً - التي قال عنها مرة: «لكي تجعل المشهد يتنقل بك من الأعلى إلى الأسفل، أو من الحجم الضخم إلى الحجم المتناهي في الصغر، ولكي تجعل الناس والحشرات والطائرات والزهور تمر على مستوى البصر ثم تختفى - فهذه أدوات تشيع على الأرجح في شكل آخر من أشكال الفن.

هذه هي أحابيل فن السينما» (هوتلبي، ١٩٧٨: ١١١). إن «وولف» تغير استراتيجيتها مرة أخرى في كتابها المعنون: «رواية لم تكتب». وتركز هذه المرة على سر الهوية، وتلك الرواية التي تدفعها ملاحظة عابرة إلى حشد الخيال لإعادة بناء حياة سيدة مسافرة معها في عربة القطار، لتجد نفسيهما - عندما تصلان إلى محطة النهاية - أن كل افتراضاتها وتخيلاتها كانت غير دقيقة بالمرّة. وإذا تأملنا هذه القصص الثلاث مجتمعة، نجد أنها قد شكلت القواعد التي تأسس عليها مشروع «وولف» الجمالي كله؛ فقد سجلت في كراسة يومياتها في يناير من عام (١٩٢٠) تقول: «عندما وصلت في ذلك المساء إلى فكرة ما حول شكل جديد لرواية جديدة، اكتشفت أنني أعشق أشياء مثل الشك، ووجدتني أكتب "أثر على الحائط"، و«ك جي»، و«رواية لم تكتب»، و«الأخذ بالأيدي»، و«الرقص مع الجماعة» (اليوميات ٢: ١٤). وضعت «وولف» يدها على اللحظات القوية التي تكشف فيها أسرار الشخصية بشيء من اليسر، وتؤكد العلاقة بين الذات والعالم، فأصبحت هذه اللحظات من الملامح الرئيسة في إعادة تعريفها للواقع في عالم الرواية، وذلك ما سوف نفصل فيه القول في الفصل القادم. كتبت تقول بعد نشر روايتها «غرفة يعقوب» في يوليو (١٩٢٢: ٤٠): «عرفت الآن (وأنا في الأربعين) كيف أبدأ الحديث بصوتى الخاص بي، وقد جلبت لى هذه المعرفة الكثير من السعادة، الآن في وسعى أن أمضى دون مشقة، ودون أن انتظر المديح» (١٨٦).

خلاصة:

كان الموضوع الرئيسي الذى ركز عليه هذا الفصل الذى انصرم هو الدافع الشكلى الذى كان هاجس كتاب الرواية الخداثية؛ ونقصد به بحثهم عن شكل جديد للرواية يختلف عن الشكل التقليدي، وسعيهم إلى التعبير عن العالم الحديث لا في الموضوع فحسب، وإنما في منهج التمثيل الأدبي وأسلوبه أيضًا. كانت قضية طبيعة الواقع المعيش، وكيفية التعبير عنه في القص الخيالي، من القضايا المهمة بالنسبة للرواية الخداثية، دار حولها الجبجأج كما دار حول التقنية السردية كلها في أوائل القرن العشرين. أدرك بعض الكتأب في ذلك العهد أن الحياة أكثر تنوعًا مما كان يظن الكثيرون حسب تلك الأعراف الشائعة، وأدرك هذا البعض من كتاب الرواية أيضًا أن قدرة الرواية على الوصول إلى التجربة واستكشافها إنما قد تم في إطار شكلها المستقر الذى يعطل انطلاقها، وأن الأزمنة الحديثة والأفكار الحديثة تحتاج إلى أشكال جديدة وتقنيات سردية

جديدة. لم يكن «جويس» ولا «ريتشاردسن» ولا «وولف» من المعادين للواقعية (والحق أن نقادهم المعاصرين كانوا ينوهون بوجود ضرب من الواقعية الرائدة في أعمالهم)، ولكنهم كانوا يؤمنون بأن تصوير قشور الحياة ومظاهرها الخارجية لا يعكس الحياة الحقيقية التي يحياها الناس، ولا ينقل تجربة البشر الحقيقية، وكانوا يؤمنون أيضًا بأن تصوير ما يدور في عقول الشخصيات، ووصف عواطفها من خلال راوٍ مطلع على كل شيء، ويقع بصره على كل شيء (وهو ما كان يلجأ إليه بعض كتاب الرواية في القرن التاسع عشر)، لا يمكن أن يمثل الحياة الحديثة تمثيلًا يصور الواقع حق التصوير، ويفسر الحياة حق التفسير. والحق أن الرواية التقليدية حين زعمت أنها أقدر على تمثيل الحياة المعاصرة تمثيلًا صريحًا لا يشوبه الخيال، وحين أخفقت في الإقرار بأن للحياة صورًا أخرى لا يمكن تجاهلها، انتهت إلى الإخفاق التام في تمثيل هذه الحياة وتصويرها كما ينبغي أن يكون تصوير الأعمال الفنية للحياة الواقعية. من ثم، انحرفت الرواية الحديثة عن طريق الرواية التقليدية الكلاسيكية وذلك في وجهين رئيسيين، الأول: رغم أنها لا تزال تهدف إلى التمثيل المباشر للخبرة البشرية، فإنها تختلف عن الرواية الكلاسيكية في فهمها لما يُكون هذه الخبرة. والثاني: أنها تنبئ على الشك في إمكانية توصيل هذه الخبرة من الطريق الموضوعي، ومن ثم فإنها لا تلتزم بتزويد القارئ بالتفاصيل الوصفية التي يتشوق القارئ إلى معرفتها حول الشخصية وحول زمن الأحداث ومكانها. وبينما كانت تجارب «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» في فن السرد تجارب جديدة ومستقلة ومتميزة ركزت على جنس الرواية بصفة خاصة، وحظيت باعتراف النقاد المعاصرين (سواء بالاختلاف أو بالهجوم) بأنهم رواد لضرب من الواقعية كانوا يسمونها الواقعية الذاتية الجديدة: تقوم على استبدال تصوير الوجود النفسى للفرد بالتصوير التقليدي لتقلبات الفرد في حياته الاجتماعية، واستبدال استكشاف الوعي من داخل العالم النفسى للفرد بالوصف الخارجى لمشاهدته الحياتية التي يحياها، واستبدال تدفق الأفكار والانطباعات لحظة بلحظة، تدفقًا يعمل على صياغة الحياة الذهنية للفرد، بسرد يقوم على التسلسل الزمني وحبكة درامية تقوم على المنطق.

الشخصية والوعي

في الفصل السابق تناولنا آراء «جويس» و«ريتشاردسن» و«وولف» في الرواية الخداثية، وإيمانهم بأن القصة الخداثية في حاجة إلى تحقيق القطيعة مع الأعراف الروائية الماضية لكي تضمن القدرة على التعبير عن الحياة الحديثة بشكل مناسب، وكذلك محاولتهم الأولية لاستكشاف إمكانات الواقعية الذاتية في مقابل واقعية اجتماعية تعتمد على المحاكاة. كان من مظاهر واقعيّتهم الجديدة ذلك الانتقال من التركيز على تصوير الشخصية والوعي في ضوء ذلك التأثير الذي كان طاغياً لأفكار التحليل النفسي التي شاعت في أوائل القرن الماضي، وأن هذه الأفكار قد غيرت من موقع الفرد من علاقته بالعالم الذي يعيش فيه. وليس معنى ذلك أن كُتّاب الرواية الكلاسيكية في القرن التاسع عشر لم يعرفوا النفس البشرية وتقلباتها، ولم يسعوا إلى تصوير نبضاتها ونزواتها، فالحق أن كثيراً من الإبهام الذي كان يغلف الحقيقة النفسية كان مطروحاً في الروايات التي كُتبت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومنها سعى هذه الروايات إلى فهم هوية النفس، وطبيعة الذات، وإن ظلت هذه المعرفة حبيسة اعتقاد أساسي في عالم يمكن التحقق منه من خلال التجربة العملية، أو يمكن فهمه من خلال علاقته بالكون الواسع، أو من خلال تحدده اجتماعياً واقتصادياً.

وما حل عقد الثمانينيات من القرن التاسع عشر حتى كان الفلاسفة وعلماء النفس قد أشاعوا نهجاً جديداً في الاقتراب من الحياة الذهنية للبشر، نهجاً يقوم على الوصول إلى عالم الباطن، أو كما يصفه عالم النفس الشهير «وليام جيمس» في كتاب الشهير الذي يُعد عمدة في هذا التخصص، وهو كتاب «مبادئ علم النفس» (١٨٩٠)، بأنه: «النظر

في عقولنا كيف تفكر، ووصف ما عرفناه أو اكتشفناه بعد النظر (جيمس، ١٩٨١: ١٨٥). وأراد أخوه «هنري جيمس»، وهو كاتب رواية كبير، أن يجعل الرواية تسير على هذا النهج النفسي، حين جعل التيار السردى يتدفق من منظور شخصية واحدة، فكان تطور الجمل الانطباعى في أعمال «جوزيف كونراد» و «فورد مادوكس فورد» يحقق القطيعة بين التجربة العامة والتجربة الخاصة. وفي الوقت الذى كان فيه كل من «جويس» و «ريتشاردسن» و «وولف» يسعون إلى البحث عن طريقة يصورون بها الوعى الحديث في أوائل العقد الثانى من القرن العشرين، تغيرت فكرة الناس عن الذات الثابتة التى لا تتغير، تلك الذات التى يحكمها العقل ويضبطها المنطق، اكتشف الناس أن النفس متقلبة، لا تكف عن التغير، ولا تثبت على حال، وأنها عرضة لا لتحيزاتها ونزواتها ووجهات نظرها فحسب، ولكنها عرضة أيضًا لأعمال العقل الغامضة، وعالم آخر يسمونه عالم اللاوعى.

تيار الوعى

أصبح التركيز على الوعى الشخصى لعقل الفرد أحد أهم الملامح التى تحدد حداثة الرواية، فالوعى بالذات هو الموضوع الرئيسى فيها، وهو الحيلة الفنية التى تتكى عليها الرواية فى الوقت نفسه. وقد ظهر المصطلح أول ما ظهر فى وصف «وليام جيمس» للطريقة التى يختبر بها عقل الفرد الأفكار والمدرجات الحسية والذكريات والتداعيات والمشاعر والأحاسيس فى جميع تقلباتهم فى الحياة.

تيار الوعى

فى كتابه المعنون بـ: «مبادئ علم النفس» (١٨٩٠)، وصف «وليام جيمس» الخبرة الواعية بأنها خبرة متصلة وغير متقطعة: «إنها خبرة مستمرة متدفقة، أشبهها فى تدفقها بتدفق المياه فى النهر أو الجدول. دعونى أسمها - كلما جاء ذكرها فى هذا الكتاب - بأنها تيار الفكر، أو تيار الوعى، أو دعونى أسمها تيار الحياة الذاتية.» إنه يختلف عن ذلك التواتر الحدسى الذى لا يجسد التواصل؛

فتيار الوعى كما يفهمه «جيمس» هنا يشير إلى تلك المشاعر والإدراكات المتصلة التى لا تنتهى داخل وعينا، أو أفكارنا وإدراكاتنا ومشاعرنا التى تنطلق من وعينا، أو قل: هى النشاط العقلى الذى قلما ننتبه له أو نلاحظه. وقد ظل تيار الوعى مجهولا فى النقد الأدبى على وجه الخصوص، وكان نقاد الأدب يخلطون بينه وبين الحوار الداخلى، تلك الحيلة السردية التى يستخدمها كُتّاب الرواية تارة وكُتّاب المسرح تارة أخرى، وربما كان الأدق أن نقول: إن تيار الوعى هو الحياة الذاتية النشطة التى قد يجسدها هذا الحوار الداخلى، فى سعيه إلى محركاته فى الشكل الرمزي المتجسد فى اللغة. وللحديث عن صعوبة تعريف تيار الوعى بوصفه أسلوبيا سرديا واحداً انظر: همفرى ١٩٥٤، وانظر: فريدمان ١٩٥٥. ولشيوخ المصطلح فى الفلسفة وخاصة فلسفة العقل انظر: ستروسون، ١٩٩٤، وديتون (٢٠٠٠).

ولكى نفهم بعض الأنواع المختلفة لبؤرة السرد التى يطرحها مصطلح تيار الوعى من المفيد أن نتسلح ببعض الوعى بالأفكار التى طغت على الفكر النفسى والفلسفى فى بداية القرن العشرين. فلا بد أن القارئ المعاصر كان يعتقد أن البؤرة النفسية فى الرواية الحدائية إنما كانت نتيجة تأثير تحليل النفس الذى أشاعه «سجيموند فرويد» (١٨٥٦ - ١٩٣٩). على أنه فى العقود الأولى من القرن العشرين كان العقل المهيمن على الناس فى هذه الفترة هو الفيلسوف الفرنسى «هنرى برجسون» (١٨٥٩ - ١٩٤١)، الذى كانت نظرياته فى الوعى، وفى الدافع الإبداعي، وطبيعة الزمن من النظريات التى اشتهرت فى ذلك الوقت شهرة كبيرة، وكان لها تأثير كبير على المشهد الفكرى والفنى الأوروبى خلال تلك الفترة. ففى رأى «برجسون» أن معرفة ماهية الذات مستحيل؛ لأنها تتخفى خلف الهوية الاجتماعية المصطنعة؛ لأن انتقال الأنشطة التى تدور فى عقل الفرد إلى البنيات الخارجية المتمثلة فى اللغة فإن أهم ما يميز الوعى يضيع. فالكلمة الجاهزة العاجزة عن التعبير - كما يقول فى مقال له بعنوان: «الزمن والإرادة الحرة» - تطفى مباشرة، أو على الأقل تطفى على الانطباعات الرقيقة العابرة لوعينا الفردى («برجسون»، ٢٠٠١: ١٣١).

هنرى «برجسون»

استطاع «برجسون» إحداث ثورة فى الفكر الفلسفى بتركيزه على الحدس وليس العقل؛ فالحدس هو الوسيلة التى نفهم بها الواقع، وندرك بها الحقيقة. وفى قلب أفكار «برجسون» تقع فكرة أن هناك شكلين للحياة الواعية؛ فى الشكل الأول يختبر الفرد الحالات النفسية على نحو قوى ونوعى بوصفها كلاً عضوياً متدفقاً، وفى الشكل الثانى يختبر الفرد الحالات النفسية بوصفها أنشطة متقطعة يُعرف بعضها من بعض بطريقة محددة. ذلك لأن الخبرة الحدسية أو الأساسية لا يمكن إدراكها إلا على مستوى الوعى العقلى أو الفكرى عندما تتحول إلى شكل فضائى أو رمزى يميل الأشياء إلى مدركات حسية. على أن ذلك لا يمكن - فى أفضل الأحوال - إلا أن يقدم لنا محاكاة مصطنعة للحياة الداخلية. كان «برجسون» على وعى تام بعلاقة يحتاجه بالتحليل الفلسفى، نعرف أن منهج «برجسون» ومنظومة مصطلحاته أمور تصويرية واستعارية بالدرجة الأولى. لقد حصل «برجسون» على جائزة نوبل للأدب فى عام (١٩٢٧). ومن أهم أعماله: «الزمن والإرادة الحرة»، (١٨٨٩)، ونُقِل إلى الإنجليزية فى عام (١٩١٠)، وكتاب «المادة والذاكرة» (١٨٩٦) وترجم أيضاً فى عام (١٩١٠)، وكتاب: «التطور الخالق» (١٩٠٧) وترجم فى عام (١٩١١).

على أن «برجسون» يقترح:

إذا استطاع كاتب روائى جرىء، أن يمزق تلك الستارة التى نُسجت حول ذواتنا التقليدية نسجاً محكماً، وأخرج لنا ما استقر وراء هذا المظهر المنطقى من غموض جوهري، ومن تحت هذا التجاور بين الحالات البسيطة، استخرج لنا عالماً يتكون من آلاف الانطباعات التى توقف وجودها بمجرد ذكرها على اللسان، أو تحرکها فى الوجدان، فسوف نرفع له القبة لأنه عرفنا دون أن نعرف أنفسنا، أو لأنه استطاع أن يعرفنا أكثر مما نعرف أنفسنا (١٣٣).

هذا هو التحدى الذى قررت «ريتشاردسن» مواجهته حين كتبت تصف الوعى اللامحدود فى نفس «ميريام هندرسون». وحين تناولت «ماى سنكلير» - مثلاً - رواية «رحلة حج» بالنقد فى عام (١٩١٨)، استخدمت مفهوم تيار الوعى فى الأدب لأول

مرة، قالت: «تيار الوعي هو الحياة نفسها في تدفقها دون توقف، إنه تيار وعي «ميريام هندرسن» الذي لا يتوقف. وفي الحالين كليهما لا تقع أيدينا على بداية ولا وسط ولا نهاية» (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٤٤). إن هذا التركيز الصارم على حركات عقل واحد هو الذي أنتج - كما تقول «سنكلير» - تلك الواقعية النفسية الجديدة التي عُرفت بها «ريتشاردسن» حين ماهت بين نفسها وهذه الحياة، حياة تيار الوعي عند «ميريام»، إن الأنسة «ريتشاردسن» تريد أن تقول لنا: إنها أول من اقترب من الحقيقة، من الحياة الواقعية أكثر من أى كاتب روائي آخر سعى إلى تصوير الحياة الواقعية دون أن يبلغ من ذلك ما يريد» (٤٤٤). ورغم أن «سنكلير» كانت تصف الموضوع الذي كانت تتناوله «ريتشاردسن» - أي: أفكار «ميريام» ومدرجاتها - فإن العبارة سرعان ما انتشرت في النقد الأدبي لتحيل القارئ إلى ضرب من أسلوب السرد الباطني الذي تتبناه الرواية الحديثة، وهي إحالة غامضة لا تدل على الحقيقة كلها، ولا تعين على المعنى، فرأينا كيف كانت «ريتشاردسن» - على سبيل المثال - تكرر أمام الجميع ضيقها من أن النقاد قد وجدوا لها المكان اللائق إلى جوار «جويس» و «وولف» بوصف الثلاثة زعماء لما بات يُعرف بـ: تيار الوعي في الرواية الإنجليزية، في حين أن محاولتهم التي تختلف كلٌّ عن الأخرى لتمثيل ضرب مختلف من الوعي لم يلتفت إليها أحد من أولئك النقاد.

ولكى نعطي القارئ الكريم مثالا على منهج «ريتشاردسن» فإن الفقرة التالية من رواية «النق» (١٩١٩)، وهي أطول الأجزاء الثلاثة عشر، ومن أكثرها قدرة على تصوير تيار الوعي عند «ميريام»، ومن أكثر الأجزاء الثلاثة عشر لرواية «رحلة حج» إمعاناً في التجريب:

استغربت الآن من تلك الألفة التي انعقدت بينها وبين تفاصيل الحجرة ... فكرة زيارة أمكنة في الأحلام. الأمر كان أكثر من ذلك بكثير ... الجزء الحقيقي في حياتك له ما يقابله من حلم ليلي اتكأ عليه؛ وفي الحلم جزء تحقق في عالم الواقع الذي تعيشينه. ها قد أصبحت الآن تتمتعين بقدرة على استباق الأحداث، رأيت الأشياء في الحلم فكأنك رأيت الواقع؛ إذ لا فرق بين الحلم والحقيقة. الأحداث تلوح في الأفق فتضيء الخيال بالواقع. الأمر كأنك تسقطين على الأرض أشياء ثم تراجعين خطوة إلى السوراء لالتقاط شيء تعرفينه حق

المعرفة. فمهما أمنت في مسافة الذهاب فإن العودة مؤكدة ... أنا عائدة الآن إلى حيث كانت نقطة البداية، أحاول أن أفعل كما يفعل الآخرون. تركت منزلي لأصل إلى هنا. لن يلمسني هنا شيء ... إن مشهد العفش المكوم على الجانب الآخر من المستوقد حول عينيها إلى ركن يقل فيه الضوء. هنالك على مقربة من مكتب متهالك به أدراج، عاطل من الطلاء في الغالب، مزود بدرجين طويلين وآخرين صغيرين، وغطاء أبيض تعلوه امرأة صغيرة مؤطرة بإطار من خشب الصنوبر المصقل ... ثم هناك على مقربة «دولاب» أصفر به درج عميق يقع أسفل فجوة الساعات، ودرج صغير في المغسلة الصغيرة المتهالكة، ودرج آخر يقع فوق الدولاب الذي يعلوه التراب على الخوان المصنوع من خشب الماهوغاني. سأقوم برسم الجزء المتوهج من السقف، لفائف من أوراق الشجر ... (رحلة حج ٢: ١٣-١٤).

إن «ميريام» هنا تصل إلى حجرتها في البيت الذي ستقيم فيه إقامة دائمة خلال السنوات العشر القادمة من حياتها في «لندن». هنا تشتبك خيوط الوعي طبقة فوق طبقة اشتباكًا لا فكاك منه: شغورها الفوري القوي بالألفة مع هذه الحجرة، تعبر عنه بطريقة تلقائية بجمل وعبارات قوامها التشظي، تنقل إلى الوعي انطباعًا حسيًا بمنظر الحجرة، يتم نقله بوصف ممعن في الطابع البصري، وأخيرًا الفكر القصدي حول طلاء السقف، ينتقل فيه السرد إلى وعي الراوي المتكلم، ولكن دون توجيه علامات التقييم أو إقحام الراوي الغائب الذي يبدأ بـ: «قالت في نفسها». إن استخدام الحذف هنا ينقل إلى القارئ أعمال الأفكار التي تندفق إلى ذهنها، كما ينقل أيضًا لحظات تتوقف فيها المفردات عن الجريان، فتمتنع على النقل إلى لغة الفكر وإلى التصوير الخارجى أيضًا.

وإذا كانت «سنكلير» قد احتفلت بمثل هذه الواقعية النفسية المباشرة، فإن نقادًا آخرين لا يُظنّ في تعاطفهم مع الكتابة التجريبية على عمومها، لم يجدوا في هذه الفقرات المطولة المحشوة بالحوار الداخلي غير ضرب من الكتابة المملة التي لا تفضي إلى أي معنى مقبول. فقد رأت «كاثرين مانسفيلد» حين كتبت عن «النفق» في عام (١٩١٩)، أن «ميريام» تسجل كل تفصيلات تجربتها الحسية المباشرة بقوة ذهنية تسجيلية تثير الإعجاب، ولكنها لا تفضي في النهاية إلى تجديد فني يمكن أن يعتد به اعتدًا كبيرًا:

«أى شيء لا يستطيع عقلى الذى فى رأسى أن يفعله!» أنجيلها تقول ذلك. «أى شيء لا أستطيع أن أراه أو أتذكره أو أعبر عنه!» أكثر من مرة تدرب نفسها قصداً على أن تتذكر كل شيء، تجد متعة فى الوصول إلى معرفة أنها أشبه بالآلة التى لا تخطئ، وتجعلنا نشاركها هذا الرأى، تدفعنا إلى الإعجاب بها كأداة من أدوات الفهم الكبيرة. يخزن عقلها الأشياء ويستدعيها بأرجحية تُحسد عليها، فى استطاعتها استدعاء التفاصيل الصغيرة كاملة دون أن يعتورها نقصان... أو زيادة! (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٣٠٩).

يمكننا هنا أن نقارن بيرس- وبشكل ممتع - بين وصف «مانسفيلد» لهذا الملمح الآلى وعى «ميريام» وبين تحذير «برجسون» فى ختام كتابه المعنون بـ: «الزمن والإرادة الجرة» من أن محاولات تصوير التعددية النوعية فى الحالات النفسية بأداة اللغة لن تسفر إلا عن محاكاة العملية التى يستجيب بموجبها الكيان القلق بردود أفعال ليس إلا، وينتهى الحال به إلى ضرب من الآلية الفيزيائية («برجسون»، ٢٠٠١: ٢٣٧). وتستمر «مانسفيلد» فى الحِجَاج قائلة: إن الحيلة التى تستخدمها «ريتشاردسن» تركز على مدركات «ميريام» السطحية، كما تظهر على السطح، وكما تعيها فى ذهنها، ولكنها تحقق فى أن تجعل من هذه المدركات السطحية دلالات على فهمها المستمر لذاتها، أو إحساسها المتصل بنفسها. كانت «وولف» و «مانسفيلد» صديقتين فى المهنة، وكاتتا تتنافسان فى ذلك قبل وفاة الأخيرة المباشرة؛ فقد توفيت «مانسفيلد» شابة فى عام (١٩٢٣) عن أربعة وثلاثين عاماً لا غير، وعندما نشرت «وولف» مقالها الذى لم توقعه باسمها حول رواية «النق» فى ملحق التاييمز الأدبى فى فبراير من عام (١٩١٩)، ضمنتها تحفظات مشابهة حول السطحية الواضحة التى أدركتها فى رواية زميلتها «ريتشاردسن». تقول «مانسفيلد»: «القول بأن الأنسة «ريتشاردسن» قد قطعت شوطاً بعيداً فى الوصول إلى الإحساس بالواقع حين ضربت صفحاً عن الأدوات التقليدية العادية قول لا أشكك فى صحته، ولكن مهلاً! أى واقع صورته؟ هل هو الواقع السطحى أم الواقع العميق؟ (المقالات ٣: ١١). تريد أن تقول: إن المشكلة فى وعى «ميريام» نفسه، وهى تحمل على هذا الوعى لأنه وعى حسى أو مادى أكثر مما ينبغى، وآلى فيزيقى أكثر مما هو وعى تأملى: «إن حواس اللمس والبصر والسمع عندها حادة أكثر من اللازم. ولكن المشاعر والانطباعات والأفكار والعواطف تهرب منها، كأنها لا تتصل بها ولا تناقشها، ولا تعتمد على الدخول بنا فى متاهات الأعماق النفسية التى كنا ننتظرها منها» (١١).

ينشأ نقد «مانسفيلد» و «وولف» - في جزء منه - من حقيقة مقتضاها أن تركيز «ريتشاردسن» على الوصف «البرجسوني» المباشر لوعي «ميريام» كان عائقاً أمام تطورها بوصفها شخصية روائية. فرغم أن «برجسون» لفت الانتباه إلى الفرق بين الأنا التقليدية، كما كانت تُفهم في علاقتها بالعالم الخارجي، والذات الجوهرية التي تمتاز بتقلباتها النفسية النوعية الخالصة، منبئة الصلة عن المجتمع واللغة، نقول: رغم ذلك فإنه أقر أيضاً بأنه دون النزعة العقلية التي تميل إلى اللعب المكاني يصبح وعينا بالهوية مستحيلاً، يتكئ - كما هو في واقع الحال - على إحساس بالتواصل يتطلب - بالضرورة - تمييزاً للماضي والحاضر والمستقبل. تقول «مانسفيلد»: «صحيح أن «ميريام» ليس لديها ذاكرة، وصحيح أن الحياة في بعض الأحيان أسرع مما نتوقع، ونحن نلهث لكي نلحق، ولكن ذلك لا يحدث على الدوام. فإذا كنا ندعى أننا نعيش فعلاً علينا أن نقر بأن حياتنا تتخللها نوبات توقف نرجع فيها أدراجنا إلى كهوفنا التي ننطلق فيها إلى التأمل» (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٣٠٩). ولكن «ميريام» تثبت بمشاغل حياتها السطحية يوماً بعد يوم لا شيء إلا لاجتناب التفكير في القضايا الجوهرية التي كونت ماضيها وحاضرها وكذلك مستقبلها. إن انقطاعها القسري عن حياة الطبقة المتوسطة المريحة التي عاشتها في رواية «أسقف مديبة»، والإشارات إلى مرض السيدة «هندرسن» في الجزء المعنون بـ: «حالة ركود»، وتلك الإشارة المنحرفة إلى انتحارها في نهاية الجزء المعنون بـ: «قرص العسل»، هي إشارات تتصل بتصوير «ميريام» في رواية «النفق»، رغم أن النقاد المعاصرين قد تجاهلوها، أو لم ينتبهوا إليها بالمرة. كانت «ريتشاردسن» تكرر مشروعاتها كلة لتصوير الواقع تصويراً صادقاً أميناً، أو تصوير الواقع كما يختلج في ذات سيدة شابة ذكية، ولكنها مجروحة وتسعى إلى الذود عن نفسها، سيدة ترى حياتها تهرب من بين يديها، وترى شوقها إلى هذه الحياة يتضاءل مع الزمن في خضم الإعياء الذي يسببه العمل والاستنفاد الجسدي، تسعى إلى التقاط المشاعر وتسجيلها أثناء الفسحات وأوقات الراحة القصيرة مستثمرة هدوء حجرتها، تعانق شوارع «لندن» وحدها متأملة زاهدة، أو تحطف أمسيات سريعة من عطلات نهاية الأسبوع مع أصدقاء لها. راحت «ريتشاردسن» تكتب من خلال تقمصها لوعي «ميريام» المهدر، لم يكن يحتاج منها إلى ذلك الضرب من التأملات المطولة في الماضي التي أنجزها بمتعة فائقة «مارسيل بروسست»، وإنما كان يحتاج منها أن تضرب عنه صفحاً وتنساه نسياناً تاماً وكفى. رغم

ذلك لا نزع من أن الماضي الذي سبّرت غوره كان جهداً بلا طائل، بل كان عنصراً مهماً من عناصر عواطفها، وكان يؤثر في حاضرها، ولو بشيء من الغموض.

البطل الحديث

رغم أن النقاد يذكرون «جويس» و«ريتشاردسن» كثيراً بوصفهما الكاتبين اللذين تبنيا ما بات يُعرف بـ: «رواية تيار الوعي»، فإن رواية «يوليسيز» التي كتبها «جويس» لم تكن تهيمن عليها شخصية واحدة مثل شخصية «ميريام» التي هيمنت على رواية «رحلة حج» التي كتبها «ريتشاردسن»؛ فقد ظل «جويس» يكتب النصف الأول من الرواية وهو يركز على استخدام الحيلة المعروفة بـ: «الحوار الداخلي، أو المونولوج الداخلي» ليمثل من خلاله أفكار بطله «ستيفن ديدالوس» و«ليوبولد بلوم» وانطباعاتها، وعلى النقيض: في النصف الثاني من الرواية عندما شغل الكاتب نفسه بأساليب مختلفة، ومصطلحات متباينة، أسهمت هذه الأساليب وتلك المصطلحات في النزول بـ: «ستيفن» و«بلوم» إلى مرتبة الشخصيات العادية المستقلة ليزوبا في العالم الأوسع لآليات الرواية ككيان كلي. فإذا كانت هنا شخصية يهيمن عليها على رواية «يوليسيز» هيمنة كاملة فإنه وعى «جويس» نفسه؛ فرغم أنه استطاع أن يضلل القارئ بالتقليل من هيمنة المؤلف على مسيرة السرد، فقد توارى خلف الأفكار والمفاهيم التي قدمتها شخصياته، وراح يعلن عنها مرة بتغيير في الأسلوب، وأخرى بتكرار العبارات والصور، وثالثة بتبني الرمز الموازي أو ما يُسمى بالتجاوز الفني.

عندما بدأ «جويس» يكتب رواية «يوليسيز» في عام (١٩١٤)، كان قد خطط أن تكون الرواية ملحمة حديثة، يعارض بها ملحمة «الأوديسية»، ويسمّيها «الأوديسية التي على نهر ليفي»^(٥)، غير أن اهتمام «جويس» انصب على وصف الشخصية بشكل كبير؛ شخصية بطله الحديث. أخبر «جويس» «جورجس بوراتش»، وكان تلميذه في مقرر اللغة في «زبورخ»، أنه يظن أن قصة «يوليسيز» «من أكثر القصص إنسانية في الأدب العالمي قاطبة»، وأن شخصية «فرانك بدجن» من أكثر الشخصيات اكتمالاً في التاريخ» (بوتس، ١٩٧٩: ٧٠، إلمان، ١٩٨٢: ٤٣٥). ثم استمر يقول أيضاً:

(٥) نهر «ليفى» الذى يقع في شرق جمهورية أيرلندا، على بعد ٥٠ ميلاً من «دبلن» (الترجم).

«إن شخصية «يوليسيز» هو ابن «لايرتيز»، ولكنه والد «تيلميكنس»، وزوج «ينولبي»، وعشيق «كاليبسو»، رفيق السلاح مع المحاربين الإغريق في معركة طروادة، وملك «إثكا» (٤٣٥). نتيجة ذلك كله بدا «يوليسيز» في عيني «جويس» أكثر إنسانية، وأكثر قرباً من وصف الشخصية ثلاثية الأبعاد من سائر أبطال الأسطورة الإغريقية. أخبر صديقه «بدجن» أن «يوليسيز» الذي ابتدعه في روايته سيكون على المستوى نفسه من الكمال والشمول. فما هو «ليوبولد بلوم» ذلك البائع المتجول، والذي يتعرض لخيانة زوجته وخداعها، والذي يشتري من الجزار كُلية ليتناولها في وجبة الإفطار، والذي يقلم أظفاره ويمارس الاستمناء على الملأ، هذا البطل يريده «جويس» أن يصبح ندّاً للبطل الإغريقي. إن المؤلف هنا يقدم لنا حياة بطله «بلوم» بالتفصيل الممل، ولكن هذه التفاصيل المملة تبدو مغرقة في العادية، ولكن في الوقت نفسه نجد أن هذه «العادية» أو قل: هذا الإغراق في العادية، هو ما يروق للقارئ، أو ما ينبغي على القارئ أن يركز عليه، ويرى فيها الحياة الواقعية، ولكنها الواقعية التي تتجاوز المألوف، وتعلو على العادي. لم يقل لنا «جويس»: إن بطله «بلوم» يساوي البطل الأسطوري، أو هو ندّ له، ومن ثم أراد - من غير أن يعرف - أن يكون بطله هذا هدفاً للسخرية عند المقارنة، وموضوعاً للهزاء عند المضاهاة، على النقيض: استطاع «جويس» أن يدفعنا إلى الاعتقاد بأن بطله والظروف التي تحيط به رجل كل المواهب، ويكون بذلك ندّاً لـ: «يوليسيز»، وهو يكشف لنا من خلال تصوير حياته في يوم واحد في «دبلن» أمانته المطلقة، ونفسه الصافية الودود، وحرصه وحذره الشديدين، وذكائه المفرط، ويكشف لنا أيضاً عن حاجاته العاطفية ورغباته الإنسانية، ويكشف لنا أيضاً عن أنه يعاني من الإحساس بالغربة والعزلة والنفي عن الوطن، بالضبط كما كان يعاني «يوليسيز» في خضم مغامراته في رحلته الطويلة إلى وطنه «إثكا». وقد حدثنا «بدجن» يقول: «كان أول سؤال عنّي حين أتممت قراءة حكاية كاملة من تلك الحكايات، أو حين قرأ على بصوته فقرة من حكاية لم يكملها، هو: «كيف استحوذ «بلوم» على إعجابك إلى هذا الحد؟»... كانت المهموم التقنية، والقضايا «الهومرية»، والسحر الكامن في الجسد البشري، كانت كلها أموراً ثانوية بالنسبة إلى «جويس» (بدجن، ١٩٧٢: ١٠٦-٧).

والحق أن تركيز «بدجن» على شخصية «بلوم» بوصفه فرداً في المجتمع الأيرلندي في ذلك الوقت تركيز مثير، وهو على النقيض الواضح من تحذير «ستيوارت جلبرت»

الذى ترجم رواية «يوليسيز» إلى الفرنسية، من نظرية مقتضاها أن «الواقعية النفسية لهذه القطعة من السرد» معناها أن اهتمام «جويس» ينصب على رسم الشخصية في المقام الأول. ويستمر «جلبرت» في التأكيد قائلا: «رغم أنه في أغلب الروايات «يُستثار اهتمام القارئ، ويُستنهض اهتمامه عن طريق تقديم المواقف الدرامية، ومن خلال المشكلات المستمدة من السلوك، أو الشخصية وردود أفعال الشخصيات القصصية بعضها إزاء بعضها الآخر»، والأمر ليس على ذلك النحو في رواية «يوليسيز» (جلبرت، ١٩٣٠: ٢٠). ركز «جلبرت» على رفض «جويس» أن يمنح «ستيفن» و«بلوم» و«مولي» أية هيمنة فردية على الأحداث، وما كتبه يستحق الاقتباس منها هنا:

لا أظن أن شخصيات «يوليسيز» شخصيات خيالية، ولا أظن أن أهمية الرواية الحقيقية تكمن في مشكلات السلوك والشخصية، فعندما نفرغ من قراءة «يوليسيز» لا نسأل أنفسنا هذا السؤال: «أكان من حق «ستيفن ديدالوس» أن يفعل ما فعله؟ وهل يحق للسيد «بلوم» أن يقول ما قاله؟ وهل كان يحق للسيدة «بلوم» أن تراجع عن موقفها؟» أشعر أن هذه الشخصيات جميعاً قد صورها مبدعها على ما يجب أن تكون عليه: فهم يتصرفون، ونحن نراقب أفعالهم، كأن هناك قوة تدفعهم رغماً عنهم، حالة وجودية لا يستطيعون منها فكاكاً ... فالمعنى في رواية «يوليسيز» - لأن لها معنى في النهاية وليست تصويراً فوتوغرافياً لشريحة من الحياة فحسب، بصرف النظر: المعنى في الرواية لا يمكن أن نلتمسه في أى تحليل من تلك التحليلات التى نقرأها لمشاهدها وأحداثها، ولا لتصرفات أبطالها، ولا يمكن أن نلتمسه في طبيعة المزاج النفسى لشخصياتها؛ على النقيض: المعنى في الرواية كامن في الحيل الفنية التى يستخدمها المؤلف، والتى لا تنجو منها حكاية من الحكايات، وفي التفاصيل الصغيرة التى تطرحها اللغة، وفي آلاف المصادفات والإحالات التى يحفل بها الكتاب ... إن القارئ يشعر أن موقف مؤلف «يوليسيز» من شخصياته التى يبدعها، ومن أنشطتهم، موقف المحايد؛ فهو المؤلف الذى يترك العنان لهذه الشخصيات بعد تقديمها التقديم الأول، كل شيء له فائدة، وكل شيء يصدر من هذه الشخصية أو تلك يسهم في بنائها على أى نحو من الأنحاء، يمكن تشبيه الشخصية هنا بالطاحونة التى يصبح كل شيء يقع تحت طائلتها جوبياً، وتتم عملية الطحن هنا على مهل، وتواصل الحبة الانشطار إلى أصغر الصور (٢٠-١).

كتب «جلبرت» دراسته، تحت إشراف «جويس» نفسه، بهدف التركيز على أهمية الإطار البنيوي للملحمة «الهومرية» أو ما تأثر به «جويس» من ملاحم أخرى، وهى أمور لم يصل إليها "بدجن"، ولم ينتبه إليها أغلب القراء. فقد كتب آخرون تحليلات كثيرة ومتباينة أشد التباين، وعكست هذه التحليلات تحيزاتهم النقدية أكثر مما عكست مقاصد «جويس» أو توجهاته الفنية (كتب «بدجن» من منطلق اهتمامه بالواقع والشخصية والبيئة التى نشأت فيها هذه الشخصية، وكتب «جلبرت» ليلقى الضوء على البناء الروائي، وليعكس اهتمامه بالأسلوب والحيل الفنية)، ولكن الناقلين كليهما يُعَدَّان؛ فنص الرواية غامض أشد الغموض، مراوغ أشد المراوغة. فقد قصد «جويس» من البداية إلى أن تكون روايته ملحمة تشبه ملحمة الأوديسية، تسرد أحداث حياة بطل حديث، بطل كامل من جميع الزوايا (فشخصية «بلوم» شخصية متكاملة، كلى الثقافة كما يقول «لِيْهَان» فى حكاية «الصخور الضالة»)، ولكن حين كثرت الحيل الفنية، والاستراتيجيات الأسلوبية، وتراكت - أو تطورت - على مدى السنوات الست التى كتب فيها المؤلف روايته، تغيرت صورة الشخصية، وتغيرت معها بؤرة التركيز.

تشكل الحكايات التسع الأولى من رواية «يوليسيز» بدءاً من حكاية «تِلْهاكوس» ووصولاً إلى حكاية «سِلا وكَارِيدَس»، ما وصفه «جويس» بأنه «أسلوبه الأولي» (رسائل جيمس جويس، ١٢٩)، يظهر فيه أن اهتمامه بالشخصية اهتمام كبير. يستخدم «جويس» هنا «المونولوج» الداخلى المباشر، يتخلله حوار عادى بين أشخاص، مع وجود راوٍ غائب يحرك الشخصيات والأحداث، ليخلق الوهم بأن القارئ يتابع تيار الوعي عند «ستيفن» أو «بلوم». ويخبرنا «بدجن» بأن «جويس» قال له: «أحاول أن أصور أفكار الناس التى لا يمكن تصويرها، أو تجسيدها، بالطريقة التى تجرى بها (بدجن، ١٩٧٢: ٩٢). وعلى النقيض من بعض نقاده الذين زعموا أنه هو الذى ابتدع حيلة تيار الوعي، فقد كان «جويس» يرد هذا الحق إلى رواية مغمورة عنوانها: «الأجداد الزائلة» (١٨٨٧)، لكاتب فرنسى مغمور أيضاً يُسمى «إدوارد جاردان». قرأ «جويس» تلك الرواية فى عام (١٩٠٣)، وكان يذكر دائماً أنه أعجب بطريقة المؤلف، وفى أثناء تخطيطه للحكايات الأولى من رواية «يوليسيز» فى عام (١٩١٧) كتب إلى «جاردان» يطلب منه نسخة جديدة ليعكف على دراستها. ولكن «جويس» يطور طريقة «جاردان» الأصلية، خاصة فى تبنيه للنغمة الروائية والصور الخيالية التى تجرى على لسان البطل

وهو مستغرق في حوارهِ الداخلي بتأثير المحفزات الداخلية والخارجية التي تدفعه. يخبر «جويس» زميله «بدجن» في عام (١٩١٨): «في روايتي يتحرك الجسد ويعيش، في / أو من خلال فضاء هو مأوى شخصية تتمتع بالبشرية الكاملة»، ثم يستمر: «فقد انتقيت مفرداتي انتقاءً، وسخرتها للتعبير في البداية عن وظيفة ما، ثم سخرتها هي نفسها للتعبير عن وظيفة أخرى» (٢١). ويعلق على حكاية «أكلة لحوم البشر» وهو يتابع «بلوم» وهو جائع ثم بعد أن يُتخِم بالطعام:

تشتاق المعدة إلى الطعام، ويصبح إيقاع الحكاية أشبه بحركة تمعجية بطيئة... يسير بطلي، «ليوبولد بلوم» إلى مائدة الغداء، يفكر في زوجته، ويقول لنفسه: «ساقى «مولي» ملنوتان». وفي وقت آخر من النهار ربما قال الكلام نفسه، دون أن يتذكر الطعام. ولكني أريد من القارئ أن يفهم داتما من خلال الإيجاء أكثر من فهمه من خلال الجملة المباشرة (٢١).

استمرت هذه الاستراتيجية مهيمنة على الحكايات التسع الأولى من الرواية، وما إن انتهى الكاتب من حكاية «سيلة وكاريديس»، حتى وجدنا «جويس» يكتب بعدها عبارة تقول: «هنا نهاية الجزء الأول من رواية «يوليسيز»، مساء رأس سنة (١٩١٨)» (جوردن، ١٩٧٧: ١٧). والجدير بالملاحظة هنا أن «جويس» كتب ثلث رواية «يوليسيز» عندما قرر نشرها مسلسلة في مجلة «لتل ريفيو» الشهرية عام (١٩١٨)، ومنذ ذلك الحين وهو ينتهي من كل حكاية جديدة قبل أن يأتي ميعادها للنشر على رأس كل شهر، ثم يراجع بعد ذلك كل ما كتبه حتى عام (١٩٢٢)، يضيف العديد من التفاصيل الصغيرة، أو يتوسع في استخدام المتقابلات الرمزية، وفي بعض الحالات كان يستبدل أسلوباً سردياً بأسلوب آخر بطريقة مثيرة وعجيبة. كانت هذه التغيرات إلى جانب تغيرات أخرى: منها إزالة عناوين الفصول التي انتحلها من الملحمة «الهومرية»، والتي ظهرت في الأجزاء التي نشرها مسلسلة، كانت تعني أن النص الذي ظهر في عام (١٩٢٢) يضطر القارئ إلى تجربة تختلف اختلافاً كبيراً عن قراءة الحكايات المسلسلة في المجلة آنفة الذكر. وحين ضرب صفحاً عن «المونولوج الداخلي» باعتباره أسلوباً سردياً مهيماً، بدأ «جويس» يعيد التركيز على دور المؤلف كلى المعرفة بشكل واضح وصريح، يجرب سلسلة من الأساليب السردية والتمثيلية الأخرى أو يحاكيها. وحين راح يراجع النصف الأول من الرواية وصولاً إلى النص النهائي الذي يقرر نشره، رجع

إلى حكايات «بلوم» لكى يضيف إليها بعض التفاصيل «الواقعية»، وأيضًا لكى يتوسع في استخدام النظام المتنامى لمنظومة الأنساق الهندسية للرواية، وكانت النتيجة أن أصبح لديه عمل يفيض بالبراعة والقوة من ناحية المهارة الأسلوبية، ومن ناحية اللغة التى دفعها «جويس» إلى حدودها القصوى في مقدرتها على التعبير عن التجربة، وتجاوز بها الكليشيهات اللغوية الشائعة، وخلصها من وهدة العبارات البلاغية التقليدية، والتى نالت من تعاطف القارئ مع طريقة تفكير كل من «ستيفن» و «بلوم»، حتى فى النصف الأول من الرواية.

كان توقف «جويس» عن استخدام المونولوج الداخلى المباشر، وما تبع ذلك من تخفيفه من هيمنة الفردية على الذات فى «يوليسيز»، ربما أشار إليه فى تعليقه على «بدجن» عندما اقترح «إزرا باوند» أن يعود «ستيفن» إلى واجهة الأحداث بوصفه مركز السرد. كان «جويس» قد مل من إعادة خلق ذاته السابقة، قال: «ستيفن لم يعد يهمني، شكله الحالى لا يمكن تغييره» (بدجن، ١٩٧٢: ١٠٧). أيضًا شعر أنه نقل بثورة التركيز إلى الولوج فى وعى شخصية واحدة كما حدث فى رواية «صورة الفنان فى شبابه». قال «جويس» مرة: «إن الهم الحداثى الأكبر للرواية «يوليسيز» هو القوى السفلية، تلك التيارات المختبئة التى تتحكم فى كل شيء، وتدفع البشرية عكس تيار الفيضان الظاهر» (هارت، ١٩٧٤: ٥٤). تعنى عبارة «جويس» ابتعادًا عن تيار الوعى المهيمن على عقل فرد، وصولاً إلى مفهوم التيارات الجوهرية الأعمق التى يتميز بها الوجود الإنسانى الجمعي، وهو دليل على التطور فى مفهوم «جويس» للشخصية الذى انعكس على «صورة الفنان شابًا» و «يوليسيز». والحق أن «صورة الفنان فى شبابه» شأنها فى ذلك شأن رواية «رحلة حج» لـ: «ريتشاردسن»، يمكن إدراجها ضمن صنف رواية التحولات العاطفية bildungsroman، والتى هدفها تتبع رحلة الفرد إلى الوصول إلى معرفته بهويته وذاته. إن وظيفة الشخصيات فى رواية «يوليسيز» هى تصوير الوحدة التمثيلية للوجود الإنسانى عبر الزمان والمكان، بما يتجاوز وظيفتهم كأفراد، فرغم أنهم أفراد أيضًا فإنهم كنايةات حدائية تصور الخصائص والتجارب الإنسانية التى تتكرر باختلاف الزمن من مبتدأ التاريخ إلى منتهاه. إن «جويس» يتوسع فى هذه الاستراتيجية بصورة أكبر فى «فينانجز ويك»، تلك الرواية التى كتبها عن الوعى البشرى فى الليل وليس فى النهار، والتى علق عليها قائلا: «لا توجد شخصيات فى هذه الرواية، هى عبارة عن حلم لا

غير» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٩٦). يتوفر «جويس» في هذه الرواية على سرد الحلم، أو سرد ما يدور في العقل الباطن؛ إن الوعي بالذات هنا (ومن ثم الشخصية الفردية) إنما يفسح الطريق أمام ما يسميه «جويس» الذكريات الكونية والسرمدية في الغريزة البشرية.

أحجم «جويس» عن الاستفادة من خبرة الراوى العليم الموثوق به، ولم يستفد أيضًا من وجهة النظر المبترة لوعى سردى مركزى في النصف الثانى من الرواية، ونظن أن هذا القرار هو ما جعل «يوليسيز» تشكل تحديًا لقارئها. لقد اعتاد القراء على قراءة التراث الإنسانى اللبيرالى الذى تمثله الرواية الإنجليزية، واهتمامها بتفرد الهوية، وعالم الذات الداخلى (مهما كانت التجارب في تصوير الشخصيات)، النتيجة أنهم انتظروا من شخصيات «يوليسيز» أفرادًا يغازلون حدود الكمال، وحدود الفهم التام للذات، شخصيات شُحح لنا بالولوج إلى عوالمها الفكرية من خلال المونولوج الداخلى. ولكن «جويس» يحقق قطيعة مع الأعراف الروائية للحبكة والسرد القائم على التطور الزمنى الخطي، ويحقق القطيعة أيضًا مع استراتيجية تكييف الذات كما نراها عند «ريتشاردسن» - على سبيل المثال - واضحة جلية. في هذا السياق نرى «ميريام هندرسن» تبدو مالكة لوعى فردى قوى مكبوح الجماح تعمل اللغة فيه كأداة للتعبير عن الذات. إن «جويس» يكشف عن قدرة اللغة في التعبير عن الوعي أو عما يشكل الوعي.

على أن هناك من يقول: إن هذا الوعي لا يكفي للتعبير عن الشخصية، رغم شموله، ورغم إلمامه بالتفاصيل، يقول «هولبروك جاكسون» - على سبيل المثال - إن «بلوم»:

يعيش معك وتعيش معه لحظة بلحظة؛ تذهب معه إلى كل مكان، بجسدك وعقلك؛ فأنت كاتم أسرار فكره وعواطفه ... حتى تحيط علمًا بجميع أطراف حياته من خلال فضحه للوعي؛ إنك تعرفه - في الواقع - أفضل من معرفتك بأى كائن آخر في الفن والأدب.

ولكن «هولبروك» ينهى مقاله بشيء من الارتباك حين يقول: «يصعب علينا أن نعرف لماذا اضطرب «جيمس» في تقديم هذه الشخصية» (ديمنغ، ١٩٧٠: ١٩٩). في الوقت نفسه نجد أن «ت. س. إليوت» قد أسر بملاحظة لـ: «فرچينيا وولف» في معرض احتفاله بما كان يسميه «منهج جويس الأسطوري في الكتابة» بأن: «أسلوبه في

النهاية قد أخفق كطريقة في رسم الشخصيات، لأن «بلوم» لم ينبثنا إلا عن شيء واحد لا غير، وأن هذا المنهج الجديد الذى يعول على علم النفس يثبت فى رأى أنه لا يعد بالكثير. إنه لا ينبثنا بأكثر مما تنبثنا به النظرة الخارجية فى العادة» (اليوميات ٢: ٢٠٣).

يبدو أن «چويس» ونقاده اتفقوا على أن يزداد هذا التصوير للشخصية الفردية فى «يوليسيز» تبعية فى كتابات «چويس» انطلاقاً من اعتقاد فلسفى فى الإنسانية الشاملة، وفى استعراض جمالى للمهارة التقنية. ومن أكثر النقود جوهرية تلك التى كتبها شريكه السابق فى الشراب «ويندهام لويس» الذى يقول: «بصرف النظر عن أى شيء يظل «چويس» صانع ماهر» هكذا أعلن «لويس» فى كتابه المعنون بـ: «الزمن والرجل الغربى» (١٩٢٧)، والذى ضمن فيه هجومه الجلى على ما اعتبره الاتجاه الذاتى المهيمن فى عشرينيات القرن العشرين فى الثقافة الغربية، يقول فيه أيضاً: «إن ما يحفزه هو الطرق التى تتم بها الأشياء، والعمليات الفنية، وليست الأشياء نفسها التى يتم عملها» (لويس، ١٩٩٣: ٨٨). بعبارة أخرى: التفاصيل وشكل التمثيل هو الذى شغل «چويس» أكثر من موضوع التمثيل نفسه، فحيثما دعت الحاجة إلى التفاصيل الصغيرة، أو الخصلة الشاذة الجلية، نجد «چويس» قادراً على التعبير عنها كما يقول «لويس»، «ولكنه يعجز عن الخروج علينا بكيان كامل سواء على مستوى الرواية أو مستوى الشخصية» (٩٩). ثم يجادل بقوله: «النتيجة هى أن «چويس» يركز إما على أجزاء الشخصية المبعثرة التى أمعن فيها نقداً وسخرية، أو على النزعات البشرية العامة، يبدع من خلالها - وبكم كبير من التفاصيل - مظهر سطحي للحياة» يعيش فيه الناس بطريقة آلية مجردة، أو على عكس ما ينبغي أن تكون عليه الحياة» (٩٩). إن «لويس» يتهم «چويس» بأنه يبدع أنهاطاً عامة؛ مثل اليهودى «بلوم»، والشاعر «ستيفن»، والأيرلندى «موليغان»، والإنجليزى «هينز»، و«مولى» الأم السرمدية كما يقول فرويد. تأكيد على الفجوة الروحية بين هذه الكليشيات التى تسير على قدمين» (٩٤) والشخصيات التى تم رسمها بطريقة يسيرة، ولكنها أكثر قرباً من الجوهر الإنسانى فى المشهد الأدبى الروسى، يواصل ملاحظات «وولف» الأكثر ذكاءً حول المنهج الحدائى فى مقالاتها فى «الروايات الحدائية» و «القصص الحديث». فى هذه المقالات حملت على «چويس» (مشيرة إلى الأسلوب الأولى فى رواية يوليسيز) «لأنه ركز سرده كله على الوعى الذى لا يمكن أن يصل إلى / أو يعانق / أو يفهم ما هو خارج الذات أو ما يتجاوزها» (المقالات ٣: ٣٤). فى نظر «وولف» يوقع كل من «چويس» و «ريتشاردسن» القارئ فى حدود

ما أسمته «الذات النرجسية اللعينة» للمؤلف. كانت روايات «وولف» وقصصها مهمومة لا بالذات المنبئة الصلة عن/ بل بسر حياة الآخرين وسحر الذوات الأخرى، أو كما وصفته «ضوء الشخصية الخادع»، ينادى الكاتب بنعومة بقوله: «اسمى براون». احفظ اسمى إذا استطعت» (المقالات ٣: ٤٢٠).

البحث عن «المسر براون»

قالت «وولف» في محاضرة ألقته أمام «جمعية كامبردج للمهرطقين»^(٥) في مايو عام (١٩٢٤): «لا يوجد جيل منذ مبتدأ هذا العالم أحاط علماً بالشخصية أكثر من جيلنا» (المقالات ٣: ٥٠٤). وقد نشرت هذه المحاضرة تحت عنوان «الشخصية في الرواية» في مجلة «المعيار» التي أسسها «ت. س. إليوت» وذلك في شهر يوليو، ونشرتها مرة أخرى تحت عنوان: «المستريين والمسز براون» في مطبعة «هوجارث» في أكتوبر، قدمت فيه ردها على النقد الذي كتبه «آرنولد بينت» بأنها أسرفت في اهتمامها بابتداع الحيل الفنية أكثر من اهتمامها بإبداع الشخصيات التي يمكن أن يصدقها القارئ. يقول «بينت» في مقال له بعنوان: «هل نقول إن الرواية في طريقها إلى الاندثار؟» وذلك في مارس عام (١٩٢٣): «نادرًا ما قرأت كتابًا فيه من المهارة ما في كتاب «فرجينيا وولف» المعنون بـ: «حجرة يعقوب»، إلا أن شخصياتها لا تحيا في العقل؛ لأن المؤلفة كانت مهووسة - تقريبًا - بالتفاصيل الصغيرة التي تدور حول تفرد الشخصية وبراعتها». يريد «بينت» أن يدل على أن الجيل الحديث أخفق في إبداع الشخصيات المقنعة، بينما أكدت «وولف» على أنها أكثر إحاطة بالشخصية من أي وقت مضى، وهذا يشير إلى الفجوة بين مفهوم الفريقين حول الهوية وطرائق رسم الشخصيات. يرى «بينت» أن السياق الاجتماعي والمادى المرسوم بمهارة من العناصر الجوهرية في رسم شخصية يصدقها القارئ. وترى «وولف» أن هذه الشخصية التي يريد «بينت» تضاد مع السعي إلى الوصول إلى الجوهر الأساسى للذات البشرية. وليس من العجيب أن تواصل «وولف» الدفاع

(٥) The Heretics Society in Cambridge جمعية أسسها «تشارلز كاي أوجدن» كاتب وعالم لغة وفيلسوف بريطاني في عام (١٩٠٩) تخضع أية سلطة للجدل العقلي بها فيها المعتقدات الدينية، كانت تضم بين أعضائها المستقلين في الفكر والتوجه (المترجم).

عن القصة «الإدواردية» الذى بدأت فى مقالات «الروايات الحديثة» (١٩١٩)، ويمكن موقعته فى خضم الحجاج الأرحب الذى يزعم أن القرن العشرين قد شهد تغيراً فى مفهوم الشخصية مما استلزم بالضرورة تغيراً فى مناهج تصوير الشخصيات الأدبية.

وفى مستهل مقالها «الشخصية فى القصة» أعلنت «وولف» - محتدة - «أنه فى ديسمبر من عام (١٩١٠) تغيرت الشخصية الإنسانية» (المقالات ٣: ٤٢١). وهى جملة أثارت الكثير من النقاش النقدى حول السبب فى أن «وولف» ربما اختارت هذا التاريخ بالذات (وفاة الملك إدوارد السابع، وافتتاح أول معرض لفن ما بعد الانطباعية، وقلقل سياسية واجتماعية عبرت عنها ظهور الصيحات المنادية بحق المرأة فى الاقتراع، وإضراب عمال المناجم الويلزيين)، رغم أن وجهة نظرها فى مشهد ما بعد الحرب الكبرى فى عام (١٩٢٤) ربما يمكن إيجازها فى أن هذا التراكم الكبير من الأحداث يمكن النظر إليه على أنه علامة على نهاية عهد الاستقرار، ومعلنًا عن بدء عهد جديد من الصراع والأزمات. فجأة بدا الحاضر منبت الصلة عن الماضي، بل أصبح الحاضر غريباً بسبب الحرب الكبرى الأولى التى غابت معها القيم والمعتقدات التى كانت تؤكد على الفرضيات السابقة المتصلة ببنية الحياة الشاملة والمستمرة. وعندما نقرأ مقالها المعنون: «ما الذى يجعل الفن مواكباً للعصر؟» والمنشور فى ملحق جريدة التايمز الأدبى فى عام (١٩٢٣)، يظهر أمامنا أن حجة «وولف» لا تنكح على أن الشخصية الإنسانية نفسها قد تغيرت، ولكن الذى تغير هو السياق الذى تشكلت من خلاله هذه الشخصية. تقول «وولف» أيضاً فى هذا المقال: إن كُتَّاباً مثل «جين أوستن» و «والتر سكوت» استخدموا الأدوات التى كانت توافق رؤيتهم للعالم، نعم هم تجاهلوا تلك الدقائق والظلال التى تدل على الإدراك الفردى (المقالات ٣: ٣٥٨) الذى أصبح من هوم الرواية المعاصرة، ولكن ذلك كان بسبب أنهم كانوا مقتنعين بمكانة الإنسان فى الكون ما جعلهم يبدعون لنا عوالم قصصية كاملة. تقول بالنص: «عندما تؤمن بأن انطباعاتك تلاقى قبولاً لدى الآخرين، يحرك هذا الإيوان من قيود الشخصية، والالتزام بتمثيل تقلباتها المتباينة» (المقالات ٣: ٣٥٨). ولكن الكاتب الحدائى لم يعد يؤمن بمثل هذه العموميات، ويؤمن بأن المادة الوحيدة التى يمكنه تمثيلها بأمانة هى الانطباعات المتشظية لتجربته الذاتية الخاصة. فإذا كان جوهر الحياة لم يعد فى الإمكان فهمه بعبارات الواقع الظاهر، عندئذ تصبح الوسائل التقليدية لتقديم الشخصيات من خلال الصلة بينهم وبين

مفردات واقعهم الظاهري لا طائل من ورائها. كان الكاتب الروائي يحتاج إلى ابتداع طرق جديدة في تصوير الشخصيات، أكثر مناسبة للعصر الحديث.

المستريين والمسز براون

في مقالها المعنون بـ: «الشخصية في القصة الخيالية» ترد «وولف» على نقد «بينت» لكتاب «وولف» المعنون بـ: «حجرة يعقوب» بسرد حكاية طريفة ساخرة في الغالب تم فيها تصويره هو و «ولز» و «جولزورثي» على أنهم مسافرون في قطار واتفقوا على وصف شخصية عجوز متواضعة تجلس في ركن من العربات هي السيدة براون. تقول «وولف» بنبذة المعترض: «إن الروائي «الإدواردي» لن يهتم بالسيدة براون نفسها كما تظهر وهي جالسة في ركن عربات القطار، بالعكس: سيهتم الروائيون «الإدوارديون» بتفاصيل الحياة من حول السيدة، ويمعنون - بقوة ونهم في البحث وميل إلى التعاطف - في وصف المشاهد خارج النافذة: في المصانع، وفي صور الحياة وما ينبغي أن يكون، وحتى في وصف الزخارف على أقمشة مقاعد العربات؛ لن يركزوا على السيدة نفسها، ولا على حياتها، ولا على الطبيعة البشرية» (المقالات ٣: ٤٣٠). ثم تقول وقد تملكها الغيظ: «إن روايات «الإدوارديين» ترك لديها انطباعاً بعدم الاكتمال، فهي مكتوبة لزمن سابق، والأعراف الروائية التي ابتدعوها توافق أغراضهم. على هذا الأساس يصبح استخدام «بينت» لمثل هذه الأعراف الروائية كمعيار في تقييم مناهج الروائيين في الحاضر عديم القيمة؛ لأن هذه الأدوات - كما تقول «وولف» - «ليست أدواتنا، وأن الموضوعات التي تناقشها هذه الروايات ليست موضوعاتنا» (٤٣٠). ولكن «وولف» أيضاً قالت: إنها لا تدافع عن استراتيجيات الحدائين كذلك. وذكرت أن أهم ما يميز كتابات الجورجين بما فيهم «جويس» و «إليوت» و «لايتون ستراكي» كأثلة (في المحاضرة ذكرت «ريتشاردسن» ولكنها حين نشرت المحاضرة مطبوعة لم تأت على ذكرها بالمرّة)، هو تدمير الأعراف المتوارثة الجامدة، أكثر من النجاح المهم الذي أحرزته على مستوى التجريب مع أشكال ومناهج جديدة في الكتابة الروائية.

لقد رأينا كيف كان إصرار «وولف» على اجتناب «تيار الوعي» الذى اتهمته بالترجسية فى الصورة التى وجدتتها فى «ستيفن ديدالوس» و «ميريام هندرسن» حين كتبت هى رواياتها الخداثية. ففى «حجرة يعقوب» راحت تطبق نقدها الذى حملت فيه على أعراف الماضى، وراحت تظهر تحفظاتها فيما يتصل بالحيل الفنية التى استخدمها معاصروها. وخلال النصف الأول من «حجرة يعقوب» أخفت الطرق الظاهرية فى تصوير الشخصية فى أن تمسك بهوية هذه الشخصية إمساكاً ترضى عنه. وعندما تستدعى «وولف» صورة سيدة عربية القطار لتقديم «يعقوب» شاباً فى طريقه إلى جامعة «كامبردج»، فإن السيدة نورمان العجوز، وقد أعطيت دور المراقب المسافر، راحت تفحصه باهتمام من وراء الجريدة التى كانت تقرأها، ثم تقول إنه ربما يكون أقرب الشبه بابنهما هي، ثم نسمع صوتاً سردياً محايداً يهتف: «لا يوجد من يرى الآخر على حقيقته، الناس ترى الكل - ترى جميع أنواع الأشياء - إنهم يرون أنفسهم» (رحلة إلى الجنة، ٣٦). إن ما لا يستطيعون رؤيته، ومن ثم لا يراه القارئ، هو «يعقوب» نفسه كما يظهر أمام نفسه. ثم نرى أن الراوى يسعى إلى تقييم شخصية «يعقوب» من خلال مظهر المبنى الذى يسكن فيه، وتصبح أهمية هذه الاستراتيجية أكثر وضوحاً حين نذكر هجوم «وولف» على التركيز على كل ما هو مادى الذى انتهجه الروائى الإدواردى فى «القص الخداثى». هنالك راحت تشبه روايات «بنت» بيوت مشيدة تشييداً جيداً ورغم ذلك تفتقر إلى كل حياة؛ فالعنصر الروحى للشخصية ضائع فى زحام التفاصيل الموضوعية الكثيرة. هنا يصبح وصف «حجرة يعقوب» من عوامل التأكيد على ورطة المؤلف أكثر منه سعيًا إلى حل اللغز الذى تطرحه الشخصية:

فى حجرة يعقوب نطالع مائدة مستديرة، ومقعدين منخفضين، ونطالع أعلامًا صفراء وُضعت فى مرطبان وُضع على رف مستوقد؛ وصورة فوتوغرافية لأمه؛ بطاقات من جمعيات عليها رسوم لأهلة، شعارات وحروف أولى من أساء، نونات وبايات؛ على المائدة نطالع أيضًا أوراقًا مزينة بأطر حمراء - لا بد أنها تحوى مقالات - هل يتألف التاريخ من سير حيوات العظماء؟ هناك أيضًا نطالع كتبًا كثيرة، وكتبًا فرنسية قليلة؛ يستطيع القارئ أن يقرأ ما يريد، بمقدار حماسه للقراءة. على سبيل المثال: حياة دوق ولنجتون، وسينوزا، وأعمال تشارلز دكنز، وملكة الجان، وقاموس للغة اليونانية مع بتلات أفيون مضغوطة على حبر بين الصفحات؛ وجميع عظماء العصر الإليزابيثى (رحلة إلى الجنة ٤٨ - ٤٩).

رغم وجود مظاهر لحياة «يعقوب» (وأى طالب آخر في جامعة كامبردج في العقد الأول من القرن العشرين) يطرحها أمامنا الراوى الذى يتدخل فى كل شيء، فإن المشهد فى النهاية لا يفضى إلى معرفة بالشخصية نفسها، تضع من القارئ الصفة الإنسانية التى تميز «يعقوب» نفسه: «الهواء داخل الحجرة الفارغة ساكن كسول، علامته انتفاخ الستارة، والأزهار فى المرطبان تتبدل من حال إلى حال. عرق من مقعد الخيزران يحدث صوتًا يشبه الصرير، رغم أنه يخلو من الجالسين». النقطة التى يشكو منها «بنت» هى نفسها قضية «وولف»؛ أن الحيل السردية الخارجية تحقق فى بناء الشخصية بما يكفى للاطلاع على أغوارها. ولكن «وولف» تقول إنها يمكن أن تقبل شخصية «يعقوب» على ما هى عليه لأنها فى النهاية شخصية غامضة أشد الغموض، ربما أكثر غموضًا من الشخصيات فى القصة «الإدواردية» التى يُفتضح أمرها من السطور الأولى. إن «وولف» تحاول بين الحين والحين أن تنقل إلينا شخصية «يعقوب» كما هى بالضبط، كما فى المثال التالى الذى يتضاد فيه خطابه المباشر مع أفكاره الباطنية:

«أنا فى الثانية والعشرين. فى آخر أكتوبر تقريبًا. الحياة تفيض بالصفاء والسعادة، رغم وجود هذا العدد الضخم من الحمقى لسوء الحظ. على المرء أن يسعى لعمل شيء ما - الله يعلم ما هو هذا الشيء. كل شيء حولنا مغمم بالبهجة - ربما فيما عدا الاستيقاظ فى الصباح الباكر، وارتداء المعطف ذى الذيل».

أقول لك يا بونامى ما رأيك فى بيتهوفن؟

(بونامى صديق رائع. يعرف فى الواقع كل شيء - بالطبع لا يعرف فى الأدب الإنجليزى أكثر مما أعرف - ولكنه قرأ كتاب الأدب الفرنسى جميعًا تقريبًا).

بدأت أعتقد أنك تتحدث هراءً يا «بونامى». رغم ما تقول ... تبنسون العجوز المسكين ...» (حجرة يعقوب، ٩٦-٧).

فىما نجد أن السرد الصادر من ضمير المتكلم يشير إلى التناقض بين الوعى الباطنى والمظهر الخارجى، فإن استخدام الأقواس هنا استخدام غريب، والإصرار على استخدام ضمير المتكلم «أنا» هنا أيضًا يبدو استخدامًا زائفًا. ربما كان هذا هو السبب الذى جعل «وولف» تتحول بالكلية إلى استخدام استراتيجية مختلفة، ترفض فيها استخدام أى حوار

داخلي من ناحية «يعقوب»، وتعمل في المقابل على تشييد صورته الخارجية تجمعها من شظايا متفرقة، ولحات جزئية من شخصيات أخرى. تستعرض «وولف» بطريقة مثيرة استحالة معرفة المرء نفسه أو فهم تجربته الذاتية، ففي تصويرها لطائفة من الشخصيات الثانوية المحيطة بالبطل، والتي تحيل بفضل وجوده المراءوغ، تستبق ما أصبح بعد ذلك أسلوباً مميزاً لها في السرد الباطني. إن الصرخة المدوية: «يعقوب! يعقوب!» التي تتردد خلال الكتاب كله هي في الواقع صرخة الكاتب وصرخة القارئ بقدر ما هي صرخة الشخصيات الأخرى، الجميع يبحث عن «يعقوب» الحقيقي دون نتيجة. من «يعقوب» الحقيقي؟ ومن «السيدة براون الحقيقية»؟ هل يمكن أن نسير إلى ما وراء الأخرورية المجهولة لكائن بشري آخر؟ وبأى الوسائل يمكن سبر أغوار الوعي الفردي في تصويرنا لشخصية روائية؟ وهل من الممكن أصلاً أن نصور الحياة كما يفهمها كائن بشري آخر؟ كانت هذه بعض الأسئلة التي طرحتها «وولف» بحماس وإصرار في كتاباتها الإبداعية والنقدية في أوائل عشرينيات القرن الماضي.

قصة حياة

كيف نمسك بـ: «السيدة براون»، الروح التي بها نعيش، الحياة نفسها (المقالات ٣: ٤٣٦)، هذا هو السؤال الذي أصبح يهيمن على فكر «وولف» منذ مقالاتها البكرة التي تناولت فيها حياة زملائها من الكتاب، والتي كانت تنشرها في مجلة «كورنيل» وفي «ملحق التاييمز الأدبي». فقد كانت كتابة ترجمة حيوات الآخرين من الأمور الشائعة في مجال الكتابة في نهاية القرن التاسع عشر، والتي كان لأبيها نفسه السيد «لزلز ستيفن»، أول رئيس تحرير لموسوعة «معجم أعلام الوطن»، دور كبير. وقد دل هذا المشروع التاريخي الضخم على المعيار الذي تبناه أصحابه في كتابة سيرة العظماء في العصر الفكتوري، وهو معيار الذكورة في أغلب الأحوال، كما يبدو من الأسماء التي تظهر في فهرس الأحداث الاجتماعية والسياسية في هذا التاريخ الوطني. يرجع اهتمام «وولف» بترجمة الأعلام - إذن - إلى تأثير والدها وكتابات، وأيضاً إلى رفضها لهذه الكتابات. كانت تريد أن تهتم بالحيوات العادية، حياة الناس العاديين مثل: السيدة براون، فهم ملح الأرض، وهم الذين تم نسيانهم وتجاهلهم من قبل كتاب التراجم ومتتجي سير العظماء.

كانت «وولف» معنية بتمثيل الهوية، وكانت تؤمن بأن ترجمة حياة الناس والقص الخيالي من الفنون التى يرتبط بعضها ببعض الآخر ارتباطاً عضوياً، ففى مقال لها معنون بـ: «فن كتابة السيرة» تقول: «إن الاهتمام بأنفسنا ونفوس الآخرين ظاهرة حديثة نسبياً، نشأت فى القرن التاسع عشر مواكبة لتطور فن كتابة السيرة والرواية أيضاً، وهما الفنان اللذان يخدم كل منهما الآخر (المقالات المجمعة ٤: ٢٢٤)، فبينما تستكشف الرواية حيوات خيالية، فإن السيرة، على النقيض، تركز على الحقيقة الملموسة. وقد عادت «وولف» إلى تناول الموضوع نفسه فى مقال لها بعنوان: «السيرة الجديدة»، مقتبسة التأكيد الذى كتبه «سدنى لى»، وهو الذى تولى رئاسة تحرير المعجم بعد والدها، تقول: «إن الهدف من كتابة السيرة ... هو النقل الأمين لأبعاد الشخصية» (المقالات ٤: ٤٧٣). وهنا تكمن المشكلة كما تقول؛ لأن ما يقصده كاتب السيرة بتسجيل الواقع فى العادة هو تسجيل الحقائق المادية الواضحة وضوح الشمس، أي: تسجيل الأعمال والأحداث والاكتشافات التى تقبل التسجيل، بينما نظن أن الشخصية من الأمور التى تشبه قوس قزح فى قدرتها على المراوغة والمداراة، يصعب العودة إليها أو إعادة بعثها (٤٧٣) وهى تمضى قائلة: «فى الماضى كان التركيز على إحياء السيرة، وعدم الاهتمام بالرواية، ورغم أن أغلب كتب السيرة فى الماضى محشوة إلى آخرها بالحقائق الواقعية، لكنها أخفقت فى احتواء الحقائق التى من شأنها إضاءة الشخصية. على أن «سدنى» تقول فى موضع آخر: «ما إن حل القرن العشرون حتى تحولت موسوعة السيرة الفكتورية متعددة الأسفار إلى عددٍ من الدراسات الأقل حجماً لا تحتوى إلا على أقل القليل من الحقائق، وتبدلت وجهة نظر الكاتب المستندة إلى علاقته بموضوعه تبداً كبيراً. وعند هذه النقطة نجد أن وصف «وولف» للسيرة الجديدة بدأ يبدو أقرب للرواية الجديدة، تجمع بين «واقعية الحقيقة، والحريّة، والتهاول الفنية التى يمتاز بها الفن القصصى (٤٧٤). أصبحت الرواية الجديدة - مثل السيرة الجديدة - تدور أحداثها حول المرء نفسه أكثر مما تتناول أعماله العظيمة، الهم الأساس هو «الإنسان نفسه» وليس الأعمال، وأن كاتب السيرة الجديدة، وقد ضاق ذرعاً بقيود مذهبه التقليدى الذى يركز على الحقيقة المادية، راح يستعين بالتقنيات الدرامية فى الرواية، لكى يكلا الشخصية التى يصفها بالمعنى. أصبحت كتب السيرة الجديدة تشبه الروايات الجديدة فى رأى «وولف»، أو أصبحت كتب السيرة الجديدة الوجه الآخر للرواية، ولكن حتى بهذا الشكل الجديد فإن كتب

السيرة الجديدة لم تحقق النجاح المرجو رغم الدهشة التي حققتها في بداية أمرها. تحدثت «وولف» عن أعمال «لايتون سترافي» (في المقال الأول)، وعن «هارولد نيكولسن» (في المقال الثاني)، وقررت أن هذه الأعمال لم يعد من المقبول تصنيفها ضمن كتابات السيرة الذاتية، وأن كاتب هذه الأعمال لا يمكن تصنيفه على أنه من كُتّاب السيرة الذاتية، ومما قالت: «ففن هذا الكاتب فن بارع، مفعم بالمكر، وجريء؛ فيه من الجرأة ما يكفي لتوفير الدمج المريب بين الحلم والواقع، والزواج السرمدى بين الجرانيت وقوس قزح، ولابد من مراجعة منهجه، وإعادة اكتشافه» (٤٧٨). على أنها في مقال «فن كتابة السيرة»، وبعد حملتها على الفضل الأكيد لكاتب السيرة في مجال المصالحة بين الواقع والخيال، فإن «وولف» تطرح الآتي:

عندما نجبرك كاتب السيرة بالوقائع الحقيقية، وعندما يقوم بعملية فرز يفصل فيها صغريات الأحداث عن كبرياتها، ثم يعيد تشكيل الكل حتى نطالع في النهاية مختصرًا يوجز الأحداث، فإن كاتب السيرة - بهذه الطريقة - يبذل جهدًا في استثارة الخيال أكثر مما يبذله أى شاعر أو كاتب رواية ما خلا كبار الشعراء وكبار كُتّاب الرواية. فقلة هم الشعراء والروائيين القادرين على الوصول إلى هذه الدرجة العالية من التأثير على أعصابنا حين يقدمون لنا الواقع. ولكن أى كاتب سيرة - في الغالب - إذا كان يحترم الواقع، يستطيع أن يمنحنا من الحقائق ما يمكن أن نضيفه إلى ما جمعناه؛ في وسعه أن يقدم لنا الواقع الباعث على الإبداع؛ الواقع الخصب؛ الواقع الذي يدفعنا إلى التفكير في واقع جديد (المقالات المجمعة ٤: ٢٢٧).

تريد «وولف» أن تقول: إن الرواية الجديدة لابد أن تقتبس من فن التراجم، كما فعل أصحاب هذا الفن حين اقتبسوا من فن الرواية؛ لأنه مثلما أخفق كاتب السيرة حتى الآن في المزج بين الجرانيت وقوس قزح، كما تجادل «وولف» في كتابها «الرواية الحديثة»، وكما تجادل أيضًا في مقالها «السيد بنيت والسيدة براون» (والذي ركزت فيه على «ستراكي»)، فقد أخفق الكاتب الروائي أيضًا؛ فلم يُقابل تركيز الكاتبة الحديث على انطباعات العقل اللاعنائية المتدفقة بتوازن ينشأ من التعمق في الحقيقة الثابتة ليتجاوزها. كانت «وولف» تفكر - بطبيعة الحال - في منهج يتجاوز حدود هذين النوعين الأدبيين، وهى فكرة طرحتها بعد أن قرأت السيرة الذاتية التي كتبها «توماس دي كوينسي»

(١٧٨٥ - ١٨٥٩). علقت على هذه السيرة قائلة: «كان «دى كوينسي» يعتقد آراء غريبة غاية الغرابة حول فن السيرة الذاتية بالنسبة إلى زمانه، فهم من خلالها التاريخ لا على أنه تقييد للحياة الظاهرة وكفى، وإنما على أنه تقييد لتلك العواطف العميقة والمشاعر المختبئة التي قد تنطوي لحظة منها على مقدار من القيمة أكثر مما قد تنطوي عليه خمسون عامًا (المقالات المجمعة ٤: ٣-٦). ثم تخلص «وولف» إلى القول: «الرغبة في سرد كل وقائع الحياة تجبر الكاتب على استنباط بعض الوسائل التي تعينه على رصد هذين المستويين من الفعل - المرور السريع للأحداث والأفعال؛ والرغبة الهادئة في فض مغاليق اللحظات الفارقة المهمة المفعمة بالعاطفة» (٦). ينطوي إيمان «وولف» بأهمية اللحظة المحملة بالمشاعر في مجال الوقوف على جوهر الهوية على تأثر آخر بأفكار الفيلسوف «برجسون» التي لا بد أنها اطلعت عليها رغم أنها لم تقرأ كتبه بنفسها، فقد كانت هذه الأفكار تجرى على ألسنة أصدقائها والمحيطين بها من المثقفين والكتاب (بما فيهم «ت. س. إليوت»، والفيلسوفين «برتراند رسل» و«سدني واترلو»، وحتى أختها من أبيها «كارين ستيفن» (خطابات فرجينيا وولف ٥: ٩١). يلاحظ «برجسون» في كتابه: «الزمن والإرادة الحرة» وجود احتمال بديل لتمثيل جوهر الذات، احتمال مستقل عن المفهوم التقليدي الظاهري للأنا، وعن السعى الأكثر رغبة في التجريب ولكنه «الآلي» في النهاية، إلى تسجيل الحالات النفسية في قالب اللغوي. وأما المثار الثالث فهو «أن نجعل من أفكارنا مطايا تحمل أنفسنا إلى تلك اللحظات الفارقة من حياتنا، اللحظات التي استطعنا فيها أن نتخذ قرارًا خطيرًا، اللحظات الفريدة من نوعها، والتي لن تتكرر أبدًا». ثم يمضي في القول: «إذا لم نتمكن من تمثيل هذه اللحظات بطريقة كافية من خلال اللغة، أو إعادة تشكيلها الإبداعي من خلال تحقيق تجاورها مع غيرها من الحالات العادية، فهذا معناه أنها في وحدتها الفعالة، وكثرتها النوعية، تصبح مراحل في ديمومتنا الواقعية والمادية» («برجسون»، ٢٠٠١: ٢٣٩). إذن كان المنهج الذي اتبعته «وولف» عندما كتبت روايتها «المسز دالاي» (١٩٢٥) يقوم على استرجاع مثل هذه اللحظات الوجودية - كما كانت تسميها - وتجسيدها، وهي عملية كانت تصفها بأنها «عملية حفر». تعنى «وولف» ما يعنيه «برجسون» من أن اللحظات الوجودية لا يمكن سردها بطريقة الخط المستقيم؛ كان هدفها الثابت في كل كتاباتها الروائية هو أن تبحث

عن طريقة يمكن أن تصف بها هذه اللحظات التي لا تستعصى على التمثيل، ولو على وجه التقريب؛ لأنها إن لم تفعل ذلك فلن تتمكن من...

اللحظات الوجودية

تشير «وولف» في مقال لها بعنوان: «صورة من الماضي» تحدث فيه عن سيرتها الذاتية التي شرعت في كتابتها بين عامي (١٩٣٩) و (١٩٤٠)، إلى «لحظات الوجود» على أنها لحظات استثنائية محملة بالعواطف، وحالات فريدة من المشاعر المكثفة، أو حتى الصدمات. وقد تبدو هذه اللحظات في ظاهرها عديمة الأهمية (وتضرب «وولف» مثالا على ذلك بمشغل الورد الذي تأملته فوجدت انسجاما غريباً بين الأرض والنباتات)، ولكن الشاعر التي أثارها هذا المشهد مشاعر مهمة جعلت العقل يخزن اللحظة كصورة ذهنية يمكن استدعاؤها. وتستمر «وولف» في القول: إن الدافع إلى تفسير مثل هذه الأحداث الصغيرة، هو الذي صنع منها كاتبة أدب، تقول بالنص: «سأستعيد تلك اللحظة في الحلم، وستصبح مصدراً ثرياً لقصة ما، أو لعلها علامة على وجود شيء حقيقي خلف هذه المظاهر الحائلة؛ ولعل وجودها الواقعي قد تحقق بالفعل عندما قمت بصياغتها في نسيج ملموس يتألف من مفردات اللغة (لحظات الوجود: ٨١). ورغم أن زمن الرواية لم يزد على يوم واحد من أيام شهر يونيو، عندما كانت «كلاريسا» «دالاوي» تعد العدة لحفلها المسائي، فقد شدت الرحال إلى الماضي، أو منذ عدة سنوات مضت، وتحديدًا في الصيف، عندما كانت شابة في ريعان الصبا وقد طبع صديقها سالي قبلة على شفتيها، وعندما رفضت عرضاً للزواج من عاشقها الهام «بيتر والش». أغراها صفاء الصباح وهوawe المنعش بالرحيل في الماضي، وتشعر «كلاريسا» بالفة وحميمية لا تقاوم مع نفسها الماضية التي انفصلت عنها دون أمل في العودة، كانت تعرف أنها إذا قبلت بـ: «بيتر والش» زوجاً قد يهدئ من قلقها، ولكنها في الوقت نفسه تشعر أنها إن اختارت «رتشارد دالاوي» ذلك الرجل الذي يمكن أن تعتمد عليه وثق به، فإن حياتها، التي قد تنجح اجتماعياً، قد تبطل بالمقم من الناحية النفسية، هذه الدفقة الشعورية التي اجتاحت «المسز دالاوي» بعد قبلة «سالي» لم تتكرر أبداً.

الإمساك بتلك اللحظة المراوغة من الحياة: «فيتحقق استدعاء المشهد على وجهه الصحيح، ويمكن استدعاء الشخصية كاملة العناصر الفنية»، تأمل الفقرة التالية على سبيل المثال:

حضرت لزيارتها، وهى فى حال السكينة والرضى، وإبرتها تبحر الخيط الحريرى بنعومة إلى متنهاه الهادئ، وقد جمعت الطيات الخضراء فيه لتلحقها بخفة الضوء بالحزام. فى يوم من أيام الصيف تجتمع أمواج الشاطئ، وتعلو وتنخفض، تعلو وتنخفض، وكأن العالم كله يجتمع ليهتف: «هذا كل شيء» بصوت يزداد رشاقة ورقة، حتى إن القلب الذى يسكن الجسد الذى يرقد مواجهًا قرص الشمس على الشاطئ، يهتف: «هذا كل شيء». يقول القلب لا مزيد من الخوف. لا مزيد من الخوف، يُسلم حمله لموج البحر، فيئن البحر تحت وطأة كتل الأحزان، التى تتجدد وتبدأ وتجتمع وتسقط مع الأمواج. والجسد وحده هو الذى ينصت إلى طنين النحل المار، وإلى هجمات الأمواج على رمال الشاطئ، وإلى صوت نباح الكلب القادم من البعد، يعلو النباح ويعلو. «يا إلهة السماوات، جرس الباب الأمامي!» تبنى «كلاريسا» عجبًا، فتتوقف الإبرة بين الأصابع. وتنهض، وتصبح السمع (مسز دالاي: ٥١).

لا تصور لنا هذه الفقرة من أول جملة فيها وحتى الجملة الختامية ما يدور بالضبط فى عقل «كلاريسا» بالشكل الذى يتحقق فى رواية «رحلة حج» أو رواية «يوليسيز». بدلا من ذلك تسعى «وولف» إلى نقل لحظة فى حياة البطلة كما تعيشها بالضبط فى وعيها العميق، ولكنه الغائم المدفون وراء شخصيتها الاجتماعية المبهرة. يتطلب هذا - بالضرورة - صوتًا يمثل ضمير الغائب المحايد منبت الصلة عن الصوت الذى يمثل تصورات «كلاريسا» الذاتية المباشرة، يلعب دور الحاجب الذى يستدعى للقارئ الخصلة الكامنة فى تجربتها، البعيدة عن إدراكها الشخصى والواعى أو شبه الواعى، حالة باطنية حسية وصامتة لا تكاد تلم بها من خلال الوعى.

ورغم أن عنوان رواية «مسز دالاي» المحمل بدلالات الشخصية الواحدة، فإنها لا تقدم أفكار الوعى الواحد وتصوراته، ولكنها تقدم أفكار الكثير من الشخصيات وتصوراتها، وهى تقنية تسعى بها الكاتبة إلى الهروب من المونولوجات الداخلية الأحادية

التي كان يستخدمها «جويس» و «ريتشاردسن» في سردهما، تستخدم «وولف» هذه التقنية لكي تؤكد على عزلة العقول الفردية، وفي الوقت نفسه تؤكد على اللحظات تلتقي فيها هذه العقول، وهي اللقاءات يتم تأطيرها، في أيسر الأحوال، من خلال الوجود المشترك أو البيئة المكانية كالطائرة وسيارة رئيس الوزراء ودقات ساعة «بج بن» التي تلفت الانتباه لحظتها إلى أشخاص يتحركون فرادى في شوارع المدينة، ولكنهم أيضًا يتطورون من خلال أنماط من الصور الذهنية المتواترة والعبارات التي تعمل على ربط الشخصيات التي لا تلتقي أبدًا، مثل «كلاريسا» و «سبتمس سمث» الذي يعاني نفسيًا من آثار الحرب. وتعد هذه الأداة من الأدوات الرئيسة في منهج «وولف» في تصوير الشخصيات، حيث يتم تمثيل التصورات الظاهرية للآخرين إضافة إلى وعيهم الداخلي أيضًا، وهي من الأدوات الرئيسة أيضًا في التدليل على مفهومها للهوية بصفة عامة. ففي نهاية الرواية - على سبيل المثال - نجد «بيتر والش» يفكر في نظرية «كلاريسا» التي تقول: «لكي تعرفها، أو تعرف أي شخص آخر، عليك بالبحث عن الآخرين، عن تباتهم أي: عن الشخصيات الأخرى التي تستكملهم» (المسردالوي: ٢٠٠). إن «وولف» تتميز عن زملائها من الكتّاب بهذه الحيلة التي تستكشف بها كيف تسبر أغوار الذات، وبهذا يظهر الفرق في تصويرها للشخصية والوعى بينها وبين سائر كتّاب الرواية.

ذوات مركبة

في منهج «وولف» في تصوير الشخصية والهوية يصبح فن السيرة، والسيرة الذاتية وجهان لعملة واحدة. ففي رواية «الأمواج» (١٩٣١) تستخدم «وولف» السرود الباطنية، أو كما كانت تسميها: المناجاة الدرامية» (اليوميات ٣: ٣١٢) لست شخصيات: ستة رجال وست نساء، وتسع حكايات جرت بين الطفولة ومتصف العمر. تنفصل الحوارات الفردية ولكنها تتزامن، ثم ترتبط كل منها بالآخر من خلال صور ذهنية وذكريات مشتركة، ورغم أن الأصوات تتمايز، فكل صوت له سمته الخاص به، مما يشير إلى وجود نمط مشترك للوجود الإنساني. أضف إلى ذلك أنه رغم أن الأصوات تتمايز، وتتجه إلى الداخل، إلى ذوات المتكلمين، فإن حدود الوعى الفردى تذوب للحظات قصيرة. وفي الجزء الختامي من الرواية - على سبيل المثال - يسعى «برنارد» الكاتب إلى التصرف بوصفه كاتب سيرة حيوات الشخصيات الأخرى كما

يقول: «لكي تصور خصال زملائنا» (الأمواج: ٢٠٤). ولكنه حين يخوض التجربة يدرك أنه يصور حياته: «أنا الآن لا أسترجع حياة واحدة لشخص واحد، فأنا لست شخصاً واحداً، أنا أكثر من شخص؛ أنا لا أعرف من أنا بالمرة - جيني، سوزان، نيفيل، رودا، لويس: لا أعرف كيف أفصل بين شخصيتي وشخصياتهم، وحياتي وحيواتهم (٢٣٠). وقد أكدت «وولف» في خطاب لها أرسلته إلى «ج. ل. دكنسون» كتبت فيه: «كنت أعنى أننا رغم كثرة هوياتنا فإننا شخص واحد لا أشخاص منفصلين؛ فالشخصيات الست يُفترض أنها شخصية واحدة» (رسائل «فرجينيا وولف»، الجزء الرابع: ٣٩٧). هذا يتناقض تماماً مع شخصية «بير سيفل» الصامت، ويبدو أنه نسخة معدلة من شخصية «يعقوب فلاندرز»، وهو شخصية مظهرية، أي: يدل مظهرها عليها، وتُعرف من خلال إدراكات الآخرين. يلعب «بير سيفل» دور الكابتن الرياضي، والصيد، ورجل الإمبراطورية، فهو يمثل الشخصية الأدبية التقليدية، ويمجد صورة شخصية تتصف بوحدة المشاعر، والأنانية المفرطة، تستثمرها «وولف» في تجسيد بعض الحنين إلى الماضي رغم أنها ترفضها لغرابتها؛ فالشعور بالرابط المتجاوزة للذات فيما تكتبه «وولف» يرتبط دائماً بالتهديد بالتفكك المحتمل لتلك الذات.

إذا كانت روايتنا «رحلة حج» و «صورة الفنان في شبابه» من الروايات المنكبة على الذات شكلاً وموضوعاً، من ناحية تركيزهما على الوعي الواحد، الوعي الفردي، فإن روايتي «الأمواج» و «مسز دالاي» من الروايات الفصامية schizoprenic تعبيرها عن هشاشة الأنا؛ ففي «الأمواج» - على سبيل المثال - نجد شخصية «نيفيل» يملكها الشعور بأنها: «بدون «بير سيفل» لا تطمئن في هذه الحياة؛ فنحن مجرد ظلال تسير، أو أشباح جوفاء تتحرك في أجواء يلفها الضباب دونما جذور تضرب في الماضي» (الأمواج: ١٠٠)، وبينما نجد أن علاقة «رودا» بالواقع الخارجى المتجاوز لذاتها الباطنية علاقة هشّة ضعيفة على الدوام، ويسبب شعورها بأنها حبيسة خصوصية تكوينها الجسدى فإنها تسعى على الدوام إلى التحرك إلى ما بعده، ولكن الاضطراب العقلى الرهيب الذى تمر به فى النهاية ينتهى بها إلى موضع ما بين الصوفية والجنون: «لا عبق خاص، ولا عطر مستقل، ولا جسد واحد أحبه وأسعى معه، أنا بدون وجه... أشعر بدوار، أشعر أن الأرض تميدبى وأهوى فى كهف عميق، أشعر أنى أخفق فى

الهواء مثل ورقة رقيقة، أهيمن في ممرات لا نهاية لها، أريد أن أستند إلى جدار لأنوقف عن الدوران، لعلني أتمكن من العودة» (١٠٧). أيضًا تناضل «كلاريسا دالاي» من أجل إصلاح التناقض بين صورة ذاتها الخاصة، ووجهها كشخصية عامة بوصفها زوجة السيد «ريتشارد دالاي»، «تعود إلى نفسها بعد جهد جهيد، بعضهم يدعوها إلى أن تكون نفسها، أن تلملم أجزاء ذاتها المبعثرة» (مسز دالاي: ٤٧). لا يستطيع «سبتمس سمث» بذل هذا الجهد، يخفق في اللمة أجزاء نفسه المبعثرة، وينهى حياته انتحارًا. وحين تسمع «كلاريسا» خبر انتحار «سبتمس» وهي في حفلها، تشعر بقربه منها، تنهاى فيه - «أحسنت بأنها تشبهه بشكل أو بآخر - الشاب الذى قتل نفسه. شعرت بالبهجة أنه فعلها؛ تخلص من هذه الحياة رغم استمرارهم فيها» (مسز دالاي: ٢٤٤) - رغم ذلك اختارت بنية الحياة دون حرية الموت، تقول في نفسها: «عليها أن تعود. عليها أن تجمع شتات ذاتها» (مسز دالاي: ٢٤٤). تريد «وولف» أن تقول: «هذه هي الحياة أيضًا، ونحن نتاج تأملات الآخرين، بقدر ما نحن نتاج خبراتنا الشخصية».

وتلاحظ «وولف» في مقال لها بعنوان: «صورة من الماضي» أن:

هذا التأثير الذى أقصد به إلى أن وعى الجماعات الأخرى يطل على ذاتنا، يتحرش بها: الرأى العام، وما يقوله الآخرون ويفكرون فيه، كل هذه الأحجار المغناطيسية التى تشدنا إلى هذه الطريق أو تلك، أو تردنا عن هذه الطريق أو تلك، وتجعل منا أناسًا مختلفين عن غيرنا؛ لم نجد من يتناولها بالدرس من قبل أولئك الذين أحب قراءة كتبهم، أو وجدت أحيانًا من يدرسها بشيء من السطحية والسذاجة. كتبت هذه الذكريات على هدى من مثل هذه الصور الوجودية اللامرئية، وفي كل يوم يمر من حياة هذا الشخص، لا يجيد إلا غيره يضعه في موضعه، ويتحدث عنه (لحظات وجود: ٨٩-٩٠).

يقوم «ستيفن ديدالاس» و«ميريام هندرسن» بمقاومة مثل هذا التحرش الخارجى، ولكن عند شخصيات «وولف» يُعد هذا التحرش أساسيًا. يقول «بيتر والش» و«كلاريسا» عائدة إلى ضيوفها: «إنها كلاريسا، كانت هناك» (مسز دالاي: ٢٥٥).

ربما كانت الرواية السيكلولوجية من أكثر الأعمال الروائية تطوراً من الناحية الإبداعية في عشرينيات القرن العشرين وعشرينياته، ولكن علينا أن ننتبه إلى أن هذا النوع من الرواية كان لسه كارهون مهمون حتى من بين الذين يقبلون على التجريب ولا ينكرون الحديث. فقد هاجمها «د. هـ. لورنس» - على سبيل المثال - في سلسلة من المقالات النقدية حول الرواية الحداثية نشرها بين عامي (١٩٢٣) و (١٩٢٥)، ككتاب الرواية الجدد الذين يوغلون في الذات الروائية، ويضيعون الصفحات في رصد عالم الوعي لدى الشخصيات، هاجم «جويس» و «ريتشاردسن» و «مارسيل بروست»، وتحجج بأن انشغالهم بالدقائق الصغيرة المتصلة بالمشاعر والعواطف انشغال غير عملي، خائق، ويثير السخط (فولكنر، ١٩٨٦: ١٣٥). ثم مضى يحاج بأن الرواية لا ينبغي أن تركز على العقل الباطني وحده، الأجدريها أن تعبر عن «الوعي كله في الإنسان، الوعي الجسدي والعقلي والروحي دفعة واحدة» (١٤٨)، وهي حين تفعل ذلك إنما تقدم لنا «مشاعر جديدة حقيقية، وخطأً جديدًا من العواطف الشاملة» التي تحدث القطيعة مع اهتمامات الفرد التقليدية تمهيداً للولوج إلى عالم جديد يقع خارج هذه الذات» (١٣٧). أيضاً يرى «ويندهام لويس» - مثل «لورنس» - أن تركيز الرواية الحداثية على الوعي النفسي كعرض من أعراض ما أطلق عليه الداء المنتشر المسمى الثقافة الغربية الحداثية، ومنها أن هذا التركيز يُعد ضرباً من الفلسفة المنكرة للذات تأثر فيها الكتاب بالفيلسوف «برجسون»، والفيزياء التي طورها «أنشتاين» (انظر: الفصل الرابع) والأدب الذي كتبه «بروست» و «جويس» و «لورنس»، وهو أدب يُعلى من شأن النسبي على المطلق، والروحي على المادي، وعقل الإنسان الباطني وتقلبات لا وعيه على عقله المفكر («لويس»، ١٩٩٣).

خلاصة:

من السمات الأساسية في الواقعية الجديدة التي تبنتها الرواية الحديثة: إعادة طرح تصوير الشخصية والهوية، والاهتمام بكيفية تمثيل الوعي السطحي للعقل، وكذلك الأعماق اللاواعية من خلال السرد. لأنه بينما أسهمت النظرية النفسية والفلسفية في إظهار قيمة الظواهر الذهنية كالأحلام

ومشتركات الغريزة والذكريات، وبينما تراجعت الثقة في كفاية المظهر الخارجي أو السطحي، فقد واجه الكتاب تحديًا يتمثل في نقل التصورات الكثيرة الزائلة للذات الفرد من جهة، والشعور العميق للغربة التي لا يمكن إزالتها لكائن بشري آخر من جهة أخرى. كانت استراتيجيات «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» للقيام بهذه المهمة يُشار إليها باسم «تيار الوعي»، وهي كناية استخدمت في الأساس لوصف الطريقة التي تندفق بها الأفكار إلى الذهن، ولكن تم انتحالها بسرعة كمصطلح يُطلق على التقنية الأدبية التي تسعى إلى نقل هذه الأفكار من خلال الشكل السردى. كانت حيلهم الفنية التي استخدموها في سرد الوعي البشرى متباينة تباينًا أقرب إلى التشابه. ففي مجال الأسلوب اشتملت رواياتهم على جملة من الوسائل والأساليب السردية الداخلية internal، بدءًا من تلك الأساليب السردية التي لا تحيد كثيرًا عن أنساق الخطاب العادى في التنظيم والتركيب (حدث ذلك في روايات «وولف» وفي أجزاء كثيرة من «رحلة حج» و«صورة الفنان في شبابه»)، ولا عن التعبير عن الأفكار والانطباعات الحسية بالطريقة الشكلية (كما حدث في أجزاء أخرى من رواية «رحلة حج» والجزء الأول من «بولسيز»). وأما فيما يتصل ببؤرة التركيز فليس لدينا إلا «ريتشاردسن» التي ركزت في كل ما كتبت على الوعي الذاتى لشخصية واحدة (بأسلوب السيرة الذاتية). وفي الحكايات الأخيرة من «بولسيز» يبتعد «جويس» بشكل كبير عن حيلة المونولوج الداخلى، وفي رواية «مأتم فينجانز» يستغنى عنها تمامًا. وقد كانت «وولف» مغرمة بتأمل الجوانب المتعددة والجمعية للهوية أكثر من الجوانب الفردية، فركزت كتاباتها على تصوير الوعي الباطنى والظاهرى على السواء، حتى ليتداخل في رواياتها الوعيان، يزيح كل الآخر، أو يحل محله، أو يتهاهى فيه. تزعم «وولف» أن هناك ضربًا من الوجود يكمن تحت سطح الوعي العقلي، وكانت مهمومة بفهم هذا الوجود الباطنى ونقله إلى قارئها؛ لأن هذا ما يربط حيات الناس عبر حدود التجربة الفردية الذاتية المستقلة، إن هذا الهم الملح بطبيعة العقل والذات المنشطية اللاحدودة هو أكثر ما يميز تصويرها للشخصية عن الاستراتيجيات الفنية التي استخدمتها «ريتشاردسن» أو استخدمها «جويس».

النوع والرواية

في مقالها المنشور في جريدة ملحق التايمز الأدبي عام (١٩٢٠) اقتبست «فرجينيا وولف» من كلمات شخصية «بشبع إيفردين» في رواية «توماس هاردي» الشهيرة بعنوان: «بعيداً عن الزحام الصاخب» وهي المرأة التي تمثل النساء بوصفهن تابعات وكاتبات للرواية الإنجليزية في الوقت نفسه: «لدى شعور بأني امرأة، ولكنني أتحدث لغة الرجال» (مقالات «فرجينيا وولف» ٢: ٦٧). وتلاحظ «ولف» أنه حتى مع التحرر الذي مس حياة المرأة في القرن العشرين، فإن المرأة ظلت تواجه صعوبة في الحديث بصوتها المستقل:

من هذه المعضلة تنشأ التباسات وتعقيدات لا حدود لها، لقد تحررت طاقات المرأة، ونريد لهذه الطاقات أن تتدفق، ولكن بأي الأشكال والصيغ؟ لنجرب الصيغ المستقرة، ونضرب صفحاً عن غير المناسب منها، لنبتدع صيغاً أخرى تكون أكثر مناسبة، مهمة ينبغي أن تُنجز قبل أن تكون هناك حرية أو إنجاز (٦٧).

وبعد هذا المقال بتسع سنوات أصبحت علاقة النساء بالقص الخيالي، وبخاصة الشروط الاجتماعية والأيدولوجية التي منعت النساء من الكتابة، الموضوع المركزي في دراستها الرائدة في مجال النقد النسائي بعنوان: «حجرة تخص المرء وحده» (١٩٢٩). والحق أن «دوروثي ريتشاردسن» تحدثت في السابق عن العلاقة بين النساء والقص الخيالي على أنها علاقة تشكلت بفعل عوامل اجتماعية وتاريخية (فقد أبدت استياءها من تعريفات النسوية التي طرحها كتاب رجال، وأبدت غضبها من خضوع النساء وإذعانهن في ثقافة تعلى من شأن الرجال على النساء، وفهمها للعوائق الاجتماعية والاقتصادية التي تواجه المرأة التي تتخذ من الكتابة مهنة)، تحدثت عن كل ذلك في

رواية «رحلة حج» وفي سلسلة من المقالات حول النساء والنسوية، وذلك في أوائل عشرينيات القرن العشرين، مما نظنه يستبق حججاً مشابهة طرحتها «وولف» في كتاب «حجرة تخص المرء وحده». على أنه في سعيها إلى تطوير شكل من الأدب يناسب التعبير عن الصوت النسائي، فإن «ريتشاردسن» في النهاية تختلف عن «وولف» التي تصورت إمكانية تجاوز مقولات النوع، والدفاع عن توجه جمالي يخاطب الجنس البشري الذي يمثله الرجل والمرأة كلاهما، ولا يمثل وجهة نظر الرجال دون النساء، ولا وجهة نظر النساء دون الرجال. وقد حظى الحوار الافتراضي بين «وولف» و«ريتشاردسن» في أوائل العشرينيات من القرن المنصرم حول طبيعة الأسلوب الأدبي المتحاز للنوع، بسياق إضافي مع الربط بين الجملة النسوية المزعومة، وبؤرة السرد المتأسسة على تيار الوعي الذي شاع في الرواية الحديثة، بصرف النظر عن الجنس الفعلي للكاتب أو البطل. رأت السيدتان الكاتبتان أن «جيمس جويس» أصبح قطباً أدبياً يحتاج إلى إمعان النظر في ثره النسوي الحاصل في روايته «يوليسيز»، ليفرقا بدقة بينه وبين ما يكتبونه من أدب نسوي.

حجرة تخص المرء وحده

يُعد كتاب «وولف» المعنون بـ: «حجرة تخص المرء وحده» - دون شك - النص المؤسس للنقد الأدبي النسوي في القرن العشرين، وإلى جانب مقالاتها التي نشرتها في كتابها المعنون بـ: «النساء والقص الخيالي» وكتابها أيضاً المعنون بـ: «مِهَن يمكن أن تعملها المرأة» الذي تناقش فيه موضوعات متشابهة، تشكل هذه الأعمال الجزء المركزي في فكرها حول العلاقة بين النساء والقص الخيالي. القضية المبدئية في حججها في هذه الكتب الثلاثة تتعلق بالماديات: «قدر كاف من المال وحجرة خاصة بها، شرطان أساسيان يمكنان المرأة من كتابة القصة» (حجرة تخص المرء وحده: ٤)، «مطلبات الحياة الأسرية، والقوانين التي تنكر على المرأة المتزوجة حقها في ملكية أية موارد وعقارات خاصة بها، وعدم توفر فرص تعليمية، كل هذه الأمور جعلت قدرة المرأة على كتابة أدب خيالي، أو اتخاذ الكتابة مهنة من الأمور المستحيلة خاصة قبل حلول القرن التاسع عشر. فالكتابة تحتاج إلى توفر عنصر الوقت، وتحتاج إلى قدر من الخصوصية وقدر من التعليم، وقد عانت المرأة طويلاً من عدم توفر هذين الشرطين، أو من المقدار الضئيل الذي توفر

منها. ثم تطرح «وولف» عددًا من النظريات المتصلة بإقصاء المرأة من التاريخ الأدبي، وعملية الولوج إلى عالم الأنوثة في خطاب أبوى في الأساس، وأهمية التراث أو الميراث الأدبي الذى تركته المرأة، والعلاقة بين الجنس والنوع الأدبي، وخصائص الأسلوب الأدبى التى تلونت بلون النوع - وهى قضايا استبقت الكثير من الموضوعات التى أصبحت مشار جدل فى التحليلات الثقافية والأدبية المتأخرة. كانت «وولف» قلقة من أن تصبح مناقشاتنا الهجومية لاستقلال المرأة المالى والاجتماعى عن الرجال سببًا لردود أفعال سلبية من قبل المؤسسات النقدية التى يهيمن عليها الرجال، ولكنها انتظرت ردود الأفعال هذه بصبر نافذ، وقلق كبير، كتبت فى يومياتها تقول: «سوف يهاجمونى ويصفونى بأنى نسوية، وسوف يرمونى بالسحاقية، أخشى ما أخشاه ألا يأخذوا ما أكتبه مأخذ الجد». (اليوميات ٣: ٢٦٢).

من الموضوعات المركزية فى النقد الأدبي النسوى الذى كتبه «وولف» إيمانها بأن الأدب يتأسس دائمًا على لحظته التاريخية، «أشبه بنسيج العنكبوت، يتصل بعضه ببعض الآخر برقة ونعومة ريبا، ولكنه يتصل بالحياة من أركانها الأربعة جميعًا» (حجرة تخص المرء وحده: ٥٣). وقد رأينا فى الفصل السابق كيف تناولت هذه الموضوعات فى المقالات التى ضمنتها كتابها: «الرواية الخداثية» و«السيد بنيت والسيدة براون»؛ واللذين ترى فيها أن الأزمنة الحديثة تحتاج، بل وتدفع إلى بؤرة تركيز جديدة، وشكل جديد من أشكال الكتابة، وعلى كُتّاب الأزمنة الحديثة الانتباه إلى هذا المطلب. ولكن هذا الكتاب: «حجرة تخص المرء وحده» موجه فى الأساس للكتابة النسائية، تتناول فيه «وولف» آثار الوضع الاجتماعى الذى تعيشه النساء على ما يكتبون (أو علاقته بعجزهم عن الكتابة) خلال فترات مختلفة فى التاريخ. وهى تقصد بكلمة الحياة الأمور المادية بشكل رئيسي، مثل: الصحة والمال والبيوت التى نعيش فيها نحن معشر النساء» (٥٤). وتلاحظ «وولف» أن عجز النساء الاقتصادى والاجتماعى والسياسى قد أسفر عن قرون من التمثيل الثقافى القائل بأن كل ما يتصف بالأهمية فى هذه الحياة إنما استمد أهميته من اعتراف الرجل بأهميته، ومن ثم كان الإقصاء من نصيب الخبرة النسوية على طول الخط. على سبيل المثال نجد أن كتب التاريخ تركز على ما تسميه «الحركات العظيمة» فى السياسة وشئون الحكم والسلطان، وفى الثورات العلمية التى صنعت وجهة النظر التى يتبناها المؤرخ فيما يتصل بالماضى» (٥٧-٨)، والتى تهيمن عليها أفعال وقيم الرجال:

كان الرجل يملك القوة والمال والتفوذ، وكان الرجل هو مالك الجريدة ورئيس التحرير ونائب رئيس التحرير، وكان الرجل هو وزير الخارجية والقاضي، وكان الرجل هو الرياضي لاعب «الكريكت»؛ وكان هو الذى يمتلك سباقات الخيل، ومالك اليخوت، وكان هو المدير العام للشركة التى تدفع مئتين فى المائة للمساهمين، كان الرجل هو الذى يتبرع بالملايين للأعمال الخيرية، والكليات التى كان يديرها بنفسه. (٤٣).

إذا كانت السرود التاريخية تتجاهل المرأة، فإن القصة الخيالية حولتها إلى أسطورة من الأساطير فانقطعت صلتها بالواقع تماماً، أو كادت تنقطع صلتها بالواقع تماماً. تقول «وولف» وهى تعلق بشيء من التحفظ على النساء فى عصر «شكسبير»: «بعض أكثر الكلمات حملاً للدلالات، بعض أعمق الأفكار فى الأدب ثقلت من شفاة المرأة ولكن «فى الحياة الواقعية لم تكن تعرف القراءة، ولم تكن تعرف الهجاء، وكانت ملكاً لزوجها ضمن ممتلكاته التى يحتفظ بها» (٥٦). وتقول مؤكدة: «لا أستغرب من أن النساء اللاتى اتخذن من الكتابة مهنة لم يلعبن دوراً مهماً فى التاريخ الأدبى قبل القرن التاسع عشر. ظل الصوت المبدع حتى لأكثر النساء موهبة صامتاً لا ينس بينت شفة، ربما بسبب الحاجة إلى الدعم، أو بسبب الحاجة إلى مزيد من التعليم والفرص.

كانت الصورة التى نتجت عن ذلك المركب من عدم الاكتراث التاريخي، والتدليل الخيالى الذى عبر عنه كُتاب الأدب الرجال، عقبة أمام النساء اللاتى فكرن فى كتابة الأدب، ربما أكثر تعقيداً من العقبات العملية المتمثلة فى الزمن والمال. فلقد اضطرت المرأة لا إلى مواجهة الصعوبات العملية التى تحرمها من الكتابة فحسب، وإنما اضطرت أيضاً إلى مواجهة صورة زائفة مهيمنة للهوية النسائية أقرها الرجال، وتأكدت من خلال منظومة الأخلاق التى تبنتها الثقافة الغربية والمجتمع الغربى. وتقول «وولف» أيضاً: «إن ثقة الرجل فى نفسه تعتمد على إحساسه بالقوة وشعوره بالتفوق. وزاد من هذه الثقة تلك الصورة التى عرفها الرجال عن المرأة بوصفها الملاك المدلل فى البيت. على أن النساء حين كُنَّ يرفضن دورهن المنزلى الذى كرسه الثقافة السائدة، ويؤكدن استقلالهن الذاتى، ويجترئن على نقد الحالة النفسية للرجال وأساليبهم فى الحياة، كما بدأن فى نهاية القرن التاسع عشر، كان الرجل يرغى ويزيد، وينذر بالعواقب الوخيمة. «كانت النساء يقتصر عملهن فى الماضى على ممارسة دور المرأة التى يختبئ فى داخلها

السحر والقوة الفاتنة التي تعكس صورة الرجل بضعف حجمه الطبيعي»؛ وتواصل «وولف»: «ولكن إذ تبدأ التفوه بالحقيقة، فإن الصورة التي تعكسها المرأة تتناقض؛ وتضعف قدرته على الحياة» (حجرة تخص المرء وحده، ٤٥، ٤٦). وتذكر «وولف» كيف وصف أحد زملاء الرجال الكاتبة «ريبيكا وست» بشيء من التأكيد والعجرفة، بأنها «نسوية من النوع السيئ»، وكانت تقول: «إن هذا الرجل يحتاج على امرأة تهدد نفوذه، وقدرته على امتلاك الثقة في نفسه» (٤٥). وكانت تقول: انظروا إلى عدد الكتب الأكاديمية الكثيرة التي ظهرت في الآونة الأخيرة حول النساء بأقلام الرجال (وكانت إشاراتها إلى «النظرية الفرويدية» و«التحليل النفسي»، و«أهل فيجي» توحى بمعرفتها بوجود نظريات علم النفس والأنثروبولوجيا هنا)، وكلها كتابات تظهر دونية النساء أمام الرجال فيما يتصل بالقدرات العقلية والأخلاقية والبدنية أيضًا (٤١). وتقول «وولف» أيضًا: إن هذه الكتب في واقع الأمر لا تهتم بالنساء بصفة خاصة، وإنما تهتم بالتأكيد على تفوق الرجال، في الوقت الذي يطالب فيه الرجال بتحرر المرأة.

وقد تحدثت «دوروثي ريتشاردسن» ربما قبل «وولف» بعشرة أعوام، بمثل هذا الحديث عندما جعلت من غضب الشابة «ميريام هندرسن» من البناء الثقافي للنساء في جميع مقررات الدراسة التي يتعرضن لها، وهى مقررات تعمل على توجيه النساء بوصفهن زوجات الرجال وكفى. وفي رواية «النفق» (١٩١٩) - على سبيل المثال - تعبر «ريتشاردسن» عن خوفها الشديد من الصور المربعة التي يرسمها العلم الحديث للمرأة، والتي تظهر فيها المرأة كائنًا أقل من الرجل من الناحية العقلية والأخلاقية والفكرية وحتى البدنية» (رحلة حج ٢: ٢٢٠). ولا تجد في البديل الديني غير سب المرأة وقذفها» (٢٢٢).

ملاك في البيت

تعود فكرة «ملاك في البيت» عند «وولف» إلى قصيدة بالعنوان نفسه كتبها الشاعر «كوفنترى باتور» في القرن التاسع عشر، يقرظ فيها المبدأ الفكتورى الذى كان شائعًا في ذلك الوقت عن المرأة بوصفها القوية القادرة المستعدة لمساعدة العون إلى الرجل، والخدمة لمنزلها وأسرمتها. وفي مقالها المعنون بـ: «المهن التى يعملها النساء» تذكر «وولف» هذا النموذج بوصفه العقبة الرئيسة التى كانت تواجه المرأة الكاتبة في القرن التاسع عشر. وتقول عن طفولتها:

«كان لكل بيت ملاكه الحارس؛ المرأة التى يمتلى قلبها بالعطف، ويفيض جسدها بالفتنة والجمال، والتى تؤثر الآخرين على نفسها، والتى تتقن أعمال البيت الصعبة التى لا يتقنها سواها، والتى تضحي بنفسها كل يوم فداء لأسرتها وأبنائها، والتى ترضى بأقل القليل على مائدة الطعام، وتعرض نفسها للخطر فداء للآخرين - باختصار: سخرتها الطبيعة لخدمة أسرتها، ونصححتها أن تعطل عقلها، وتعلو على رغباتها، وتبدى إعجابها بعقول الآخرين، وتستجيب لرغباتهم. وفوق كل ذلك هى طاهرة كل الطهر، وطهرها هو سر جمالها، كائن حى والحياة فضيلتها الكبرى» (النساء والكتابة: ٥٩).

ثم تذكر «وولف» أن سطورة هذه الخرافات الثقافية كانت ثقيلة على المرأة نفسها، وكانت تحسبها من طبائع الأشياء، أذعنت لها المرأة دون تفكير فى عصيان، كانت خرافات غليظة حالت دون تعبير المرأة عن نفسها، أكثر وطأة من حاجاتها المادية، وكانت من العقبات الكأداء التى حالت بينها وبين الكتابة الإبداعية. وترى «وولف» أن هذا «الملاك» يتحول إلى سراب عندما تهم بالكتابة، وتسعى إلى السيطرة على آرائها وقلمها. كان لابد أن تقتل «ملاك البيت» لكى تقبل على الكتابة الإبداعية:

«إذا لم أقتله سيقتلني، سوف ينزع القلب من كتاباتي؛ لأن المرء لا يقبل على الكتابة، أو يراجع ما يكتب، أو يعيد النظر فى رواية كتبها دون أن يكون له عقل مستقل، ودون أن يعبر عما يدور فى عقله هو لا عقل الآخرين، ودون أن يصور حقيقة العلاقات البشرية، وقضايا الفناء والجنس، وكلها قضايا - من منظور ملاك البيت - لا يمكن تناوُلها بحرية وصراحة بجهد النساء (النساء والكتابة: ٥٩).

كيف استطاعت نساء «نيونهام» و«جيرتون» أن يتحملن كل ذلك؟ تسأل «ميريام» نفسها: «كانت الكتب كلها مسمومة، وكانت الحياة كلها فاسدة فى جوهرها» (٢١٩)، (٢٢٠). وقد أسهمت المرأة نفسها فى إنتاج هذا التعريف الرجالى للحياة والواقع، وكان إسهامها خيانة. وهى تذكر حياتها السابقة فى الجزء المعنون بـ: «حالة ركود» (١٩١٦)، عندما قرأت أوصافاً طريفة لهذا «الملاك الذى يسكن البيت» فى أعمال «روزا نوشيت كاري» و«المسز هنجر فورد»: «فبدالى أن الحياة التى وصفتها الكاتبة يمكن

أن تتحقق على أرض الواقع» (رحلة حج ١: ٢٨٤). ولكن «ريتشاردسن» لم تستسغ هذه الأوصاف، فهي التي عاشت حياة مضطربة أشد الاضطراب، خابت فيها آمالها، وفشلت في جانبها العملي، لم تقبل هذه الصورة الوردية للمرأة: «هذه أمور خليقة بأصحاب رءوس الأموال، وهي بلا حظ من مال أو جاه» (٢٨٥). لم تستطع الوقوف إلى جانب هذه المرأة البيئية التي يصورونها ملائكة ينير البيت، وأدركت أن تشجيعها لهذه الصورة الخرافية معناه أنها تعين بنات جنسها على الذوبان في هوية الرجل، وعلى إنكار هويتها الفردية: «يا له من مهرب! يا إله الناس جميعاً في سمائك، يا له من مهرب! الأفضل أن أعيش وحدي أتحمل الغزلة، وأعاني في هذه الحياة في تلك المدرسة البائسة ... على الأقل أشعر أنني حية» (٢٨٤). هذا الإنكار للذات، الخارج من أعماق الوعي، هو الذي يفسر كراهية «ميريام» للنساء، والتي تخرج في نوبات غضب متكررة تفوق - كالشأن في حالة «وولف» التي قتلت شبح ملاك البيت - أكثر عنفاً بكثير من رد فعلها العادي تجاه الرجال.

لم تكن حجرة «ميريام» التي تخصصها وحدها، بجدرانها الأربعة الرمادية، الكائنة في شارع تانسلي، في بيت من بيوت الطالبات، والذي شهد فترات كفافها في لندن، لتُح لها يسر، ورغم الاستقلال الذي وفرته هذه الحجرة لساكنتها، لم تكن بلا ثمن. أعلنت «ريتشاردسن» في مقال لها بعنوان: «النساء في الفنون» في عام (١٩٢٥): «الفن يحتاج إلى أمور لا توفرها الحضارة الحالية للنساء؛ تحتاج المرأة إلى قسط من الحرية، لا من القيود التي تفرضها المسؤوليات المطلوبة منها في حياتها العملية فحسب، ولكنها تحتاج أيضاً إلى قسط من الحرية حتى من المطلب الإنساني الذي يحاصرها أينما حلت، حتى يتسنى لها الإحساس بكيانها وإنسانيتها إحساساً تاماً، وهو إحساس يشعر به الرجل بالحق أو بالباطل (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٢٣). تريد «ريتشاردسن» أن تقول إن كل كيان أسري، وكل صداقة أو علاقة، تحتاج إلى درجة من الالتزام العاطفي والاهتمام من جانب النساء أكثر بكثير مما تحتاجه من جانب الرجال (وهو رأي يتسق مع إيمانها بأن الطبيعة النفسية للرجال تختلف عن الطبيعة النفسية للنساء اختلافاً جوهرياً، وسوف نتناول هذا الرأي فيما يلي من صفحات). إن «ميريام هندرسن» بطلّة رواية «رحلة حج» لا تمل من الكفاح لتدود عن نفسها مطالب العمل والصداقات والعلاقات الاجتماعية، إلى أن وصلت إلى نقطة الانهيار العصبي قبل أن تقرر ضرورة النأي بنفسها عن كل شيء حتى تحقق استقلالها الذاتي.

ورغم عنصر المثالية الذى نستشعره فى مناقشة «وولف» فيما يتصل بالحجرة التى تخص المرء وحده، فإنها - مع هذا - لم تقلل من شأن المشكلات التى واجهتها النساء فى سبيل تحقيق استقلالهن الاقتصادى. ورغم أن «وولف» نفسها منحدره من أسرة غنية، فإن منعها من دخول الجامعة فى حين لم يُمنع إخوتها الذكور الأشقاء وغير الأشقاء، وكذلك إحساسها بأنها لابد أن تدين بالفضل لأبيها الذى يساعدها بالمال، جعلها ذلك كله واعية تمام الوعى بالانحياز الأبوى الذى تسببه الهيمنة الفكرية والاقتصادية. ومع ذلك فقد كانت مدركة تمام الإدراك أن عمل النساء صعب (وهو عمل مكتبى فى الأساس)، ولا يُدفع لها الأجر الذى تستحقه، ولا يوفر للمرأة بالذات ظروفًا مواتية تستطيع أن تمارس فى ظلها هويتها فى الكتابة. اقترحت «وولف» فى كتاب «حجرة تخص المرء وحده» ومقال «الأعمال التى يعملها النساء» أن يكون مرتب المرأة ٤٠٠ جنيه فى أوائل القرن العشرين حتى تحصل المرأة على استقلالها المادى الذى يتيح لها الانطلاق بعيدًا عن الدور الثقافى المنوط بها كملاك فى البيت. فإذا استطاعت المرأة جمع هذا المبلغ بعرقها وجهدها، من خلال قلمها، فإن الطريق ينفسح أمامها لتكتب ما تريد أن تكتب، وتعبّر عن صوتها الذى تعرفه أفضل تعبير.

ميراث أدبى نسوي

مع ذلك كانت «وولف» نفسها تحذر من أن يعتقد الناس أن كل ما تسعى إليه المرأة هو الاستقلال الاقتصادى فقط لكى تتمكن من الكتابة. قد يتبادر إلى الذهن - إذن - أن كل ما تحتاجه المرأة هو حجرة تخصها وحدها، فإذا حققت ذلك، وإذا نجحت فى التخلص من ارتباط صورتها فى الذهنية الشعبية بأعمال المنزل، هل تبدع؟ تتساءل «وولف». وهى تجيب فى مقالها «وظائف للنساء»: «على المرأة أن تكون نفسها وكفى. ولكن ما نفس المرأة؟ أو بصيغة أخرى: من المرأة؟ (النساء والكتابة: ٦٠). تزعم «وولف» أن الكتابة كامرأة كانت شيئًا لم تستطع الوصول إليه لا هى ولا أى كاتب آخر، وهى تجرب جمهورها قائلة: «الكتابة وأنا امرأة تعنى الكتابة عن تجربتى الخاصة بى ككيان يعيش فى جسد امرأة» (٦٢).

وتورد «وولف» فى كتابها: «حجرة تخص المرء وحده» أن إحدى العقبات التى تواجه النساء حين يردن الكتابة عن تجاربهن بصرامة ووضوح، وحين يزمن تطوير

أدوات الكتابة التي يعبرن بها عن خلجات أنفسهن، هي عدم وجود تراث من الأدب النسائي يقتدى به النساء الكاتبات، ويدعن على مثاله. ولم تمل «وولف» من تكرار ذلك في مقالاتها النقدية الكثيرة، لم تمل من الإلحاح على الحاجة إلى وجود تراث أدبي نسائي يؤثر في كاتبات المستقبل، ويسترد ميراثًا من التعبير الإبداعي النسائي من جور السرود الإقصائية الذكورية لتاريخ المرجعية الأدبية.

إن أهم لحظة في تاريخ الأدب القصصي النسائي - كما تقول «وولف» - جاءت مع بدايات القرن الثامن عشر، عندما بدأ نساء الطبقة المتوسطة يمارسن الكتابة مهنة. وهي تقول أيضًا: قبل ذلك التاريخ كان عدد النساء اللاتي يمارسن الكتابة قليل، وكن من فتيات الطبقة الأرستقراطية، وكُنَّ يمارسن الكتابة للتسلية وإشباع الهواية؛ فقد كانت أموالهن تتيح لهن دخول الجامعات وتلقى التعليم الراقى، وكانت أوضاعهن الاجتماعية تذود عنهن سخط المجتمع الذي يصبه على النساء الكاتبات. تغير ذلك كله عندما بدأت «أفرا بهن Aphra Behn» (١٦٤٠-١٦٨٩) تكتب بعد أن فقدت زوجها وهي في سن السادسة والعشرين من عمرها، فامتشقت القلم لكي تعين نفسها على شئون الحياة، وتصبح أول سيدة تتخذ من الكتابة مهنة، فتكتب في المسرح والرواية. نقلت «وولف» - إذن - مكانة القص النسائي من مجرد نشاط لا قيمة له تمارسه النساء لمجرد تزجية الفراغ، إلى مهنة تحتاج إلى مهارة، والأهم - في نظر «وولف» أيضًا - أنها بينت أن الكتابة يمكن أن تصبح وسيلة لتحقيق الاستقلال المادي بالنسبة للمرأة.

تراث

تشترك مناقشة «وولف» للتراث الأدبي النسائي مع أفكار «ت. س. إليوت» المتصلة بالتراث الفني في مقالته المعنون: «التراث والموهبة الفردية» (١٩١٩). يزعم «إليوت» أن كل عمل فني تتضح قيمته ومعناه عندما يُقارن أو يوضع على النقيض من غيره، مما يشكل ترتيباً أدبياً (أو تراثاً)، هذه العلاقات التناسبية يُعاد ضبطها وتعديلها كلما ابتدعت أعمال أدبية جديدة. إنها مسئولية الكاتب - يقول «إليوت» مؤكداً - أن يكون واعياً بالأهمية التاريخية والجمالية لعمله الذي يبدعه من خلال مقارنته بالأدب العظيم الذي أنتجه كُتّاب الماضي الكبار.

تلقت «وولف» الانتباه إلى التحيز النوعي (نسبة إلى النوع ذكر أم أنثى) في هذا التراث، فقد ظل التاريخ الأدبي ردحاً طويلاً من الزمن مُهيمنًا عليه من قبل أسماء الكتاب الذكور، ومعايير النقاد الذكور. وفي كتابها: «حجرة تخص المرء وحده» تؤكد على أننا «نفكر بأثر رجعي في أمهاتنا إذا كنا من جنس النساء» وفي مقالها المعنون بـ: «أعمال للنساء» تزعم أن مهنتها الخاصة بها (الكتابة) إنما أُتيحت لها لأن: «كثيراً من النساء الشهيرات، وكثيراً من المجهولات والمنسيات، كُنَّ قبلي، يمهدن الطريق، وينظمن لي خطواتي» (نساء كاتبات: ٥٧). رغم ذلك لم تكن مبادئ «وولف» النسوية متفقة دائماً مع أحكامها الأدبية النقدية، وفيها كان عدد كبير من مقالاتها يركز على تصويب الأهمية التاريخية للنساء الكاتبات في الماضي، فإننا في مقالات لها أخرى نجد أنه من الواضح أن التأثيرات الجمالية والمعاصرة على أدبها أنها ذكورية (دستوفسكي وجيمس وبروست).

ربما لم يندفع النساء نحو عالم الكتابة بالأعداد المتوقعة بعد شهرة «أفراهن» التي طبقت الآفاق، ولكن المؤكد أنها مهدت الطريق لتطوير القصة النسائية باعتبارها مهنة مستقلة في القرن الثامن عشر. وتحظى «وولف» في القول: «جزء كبير من هذه الكتابات لم يرق إلى مستوى الأدب الجيد، وربما نسيه التاريخ فيما نسي من ردىء الأعمال. ورغم ذلك كله تقول: ومهما اختلفنا في جودة أصوات تلك النساء الكثيرات، فقد أصبحن جوقة أسهمت في ظهور الأعمال الرائعة القليلة التي كتبها النساء:

فيدون هؤلاء الأسلاف لما استطاعت «جين أوستن» والأخوات «برونتي» و«جورج إليوت» أن يكتبن ما كتبن، مثلما نستطيع القول: إن «شكسبير» لم يكن يستطيع أن يكتب ما كتب دون أن يطلع على ما كتبه «مارلو»، ولا «مارلو» أن يكتب دون أن يطلع على أدب «تشوسر»، ولا «تشوسر» أن يكتب دون أن يقرأ ما كتبه شعراء آخرون سبقوه لم يذكر التاريخ أسماءهم وإن سجل أعمالهم، مهدوا الطرق، وأخضعوا اللسان لعملية طويلة الأمد من التهذيب. لا يمكن أن نقول: إن روائع الأعمال جاءت من المجهول، أو ظهرت كما تظهر النباتات البرية؛ وإنما هي ثمار السنين الطوال من التفكير الجماعي، وتعبير عن جموع البشر المجتمعة؛ ف وراء الصوت المنفرد الذي أنتج العمل الأدبي، تجارب الجماعة البشرية المهمة (حجرة تخص المرء وحده: ٩١).

تريد «وولف» هنا أن تُشيد بنية قوامها سلالة من النساء الكاتبات، سلالة لها تراث جماعى من الكتابة يدعم النساء الكاتبات ويرعى جهودهن، تراث تتساوى فيه أهمية الكاتبات اللاتى نلن حظًا كبيرًا من الشهرة بكاتبات لم يذكر التاريخ أسماءهن، وإن سجل أعمالهن.

كانت النساء الكاتبات فى القرن الثامن عشر يشاركن بقوة فى المشهد الأدبى، وكانت هذه المشاركة تتركز - كما تلاحظ «وولف» بشيء من الفضول - على نوع الرواية بصفة خاصة. وهى تلاحظ أيضًا أن الرواية فى القرن الثامن عشر كانت تحقق دخلا ثابتًا لمؤلفيها وناشريها على السواء (انظر: شولتر، ١٩٧٧، وسبنسر ١٩٨٦)، ولكن «وولف» ترى - أيضًا - أن الرواية نوع من الأدب الذى يتقاد للنساء، ويوافق طبيعتهن، ويستجيب لظروفهن، ويناسب التعبير عن تجاربهن؛ لا يحتجن فيه إلا إلى قلم رصاص وورقة بيضاء يضعن عليها خبراتهن اليومية، وعواطفهن التى تشكلها مفردات حياتهن النسوية، ويمكن القيام بالكتابة فى السويكات القصيرة الفاصلة بين الأعمال المنزلية والواجبات الاجتماعية. على أنه بينما تشرع «وولف» فى استعراض بدايات الرواية النسائية، يظهر لها بوضوح أن العقبات المادية التى كانت تواجه المرأة الكاتبة تطورت بعد ذلك لتصبح عقبات ثقافية ونفسية وجمالية أيضًا.

أخت «شكسبير»

أثارت «وولف» جدلا كبيرًا حول افتقار العالم إلى شاعرة عظيمة تنافس «شكسبير»، وهى ترى أن هذا الافتقار راجع إلى عدم وجود مساواة اجتماعية أكثر منه إلى عدم توفر الموهبة فى جنس النساء، وهنا تتساءل «وولف»: لو أن لـ: «شكسبير» أختًا لها نفس موهبته، وقررت أن تشق طريقها إلى عالم المسرح فى ذلك الزمان، ماذا كان مصيرها؟ فعندما تهرب «جوديث شكسبير» إلى لندن، ربما سخر منها الناس هناك، وربما بحثت عن عمل ولم يلتفت إليها أحد، وربما وجدت من غرر بها وهجرها بعد ذلك، وربما انتهى بها المطاف إلى الانتحار قبل أن تُمنح الفرصة لكتابة كلمة واحدة. وهى هنا تقارن بين مفهوم «الملاك الذى يعيش فى المنزل» ذلك المفهوم الشبح المستقر فى أحياق المرأة الفكتورية، والذى

تعتقد «وولف» أنه يسكن كل امرأة تريد اتخاذ الكتابة مهنة، وروح أخت «شكسبير» التي تخلق في سماء الكتابة النسائية، تنتظر الفرصة التي تظهر فيها من جديد. وتختتم «وولف» كتابها: «حجرة تخص المرء وحده» بتشجيع قرائها النساء على استثمار حريتهن الاجتماعية والاقتصادية الراهنة، من أجل خلق عالم يمكن لأية روح نسائية مبدعة أن تعيش من ثمار قلمها، وعائد أدبها (١٤٩).

وتمضى «وولف» في الحجاج بأن المرأة الكاتبة في القرن التاسع عشر كانت واثقة بأن أعمالها ستجد من يتناولها بالنقد والتحليل تأسيساً على حيثيات نوع الكاتبة، ثم يُحكم عليها - تبعاً لذلك - بأنها أعمال مغرقة في العاطفة، أو مغرقة في الشذوذ. لذا كانت المرأة تكتب وفي نفسها مزيج من الخوف والغضب، «وهي تعترف في البداية أنها «امرأة وكفى»، أو يعلو صوتها محتجة بأنها «ليست أقل من الرجل صلاحاً» (حجرة تخص المرء وحده: ٩٦). في البدايات الأولى كنا نرى ذلك في استخدام النساء الكاتبات لأسماء تدل على موقفهن الاجتماعي من حيث انتمائهن إلى أزواجهن (المسر جاسكل) أو استخدامهن لأسماء ذكور («كورر بل» و «جورج إليوت») لأغراض النشر فقط. وتقول «وولف»: إن تمكن هذا الهاجس المتصل بالنوع من نفس المرأة الكاتبة قد نال من رؤيتها الفنية ككاتبة. إن الإخلاص التام لهذه الرؤية الفنية، والتي تسميها «وولف» السلامة الفنية أو الاتساق الفني، هو الذي يجعل الكاتب الروائى يجمع بين الحياة والفن، وصولاً إلى الإحساس بالواقع المعيش. الاتساق الفني هنا يضيع عندما تطلق المرأة الكاتبة العنان لمشاعرها الشخصية. ترى «وولف» أن أغلب روايات القرن التاسع عشر التي كتبتها النساء قد أخفقت في إقناعنا؛ لأن اتساقها الفني كان معيياً إلى حد بعيد؛ فقد كان الصوت الإبداعي للكاتبة إما مستسلماً للدفاع عن السلطة الذكورية، أو مسكوناً بالاستياء منه، والحملة عليه. ومن هنا وجدنا كيف كانت «تشارلوت برونتي» - على سبيل المثال - متهمه بأنها أطلقت العنان لقلمها يخط فقرات تعبر فيها عن غضبها الشخصي من «جين إير» :

عندما نقرأ هذه الفقرات مرة أخرى، ونشعر بحجم التشنج الذى يتسلل إلى عباراتها، وحجم السخط الذى يظهر من بين السطور، فإننا نشعر أنها لن تتمكن من التعبير عن عبقريتها كلها. ستجد من يفسد عليها كتبها، ويلوى

أعناق العبارات التى كتبها. ستكتب من خلال الغضب، وكان يجب أن تكتب
من خلال الهدوء. تكتب بشيء من الحقة والحق، وكان يجب أن تكتب بشيء
من الحكمة والعقل. تكتب عن نفسها، وكان يجب أن تكتب عن شخصياتها
(٩٠).

ترى «وولف» أيضًا أن «إليزابيث باريت براوننج» عندما كتبت «أورورا لي» لم
«تستطع أن تخفى نفسها بقدر ما استطاعت التحكم فى نفسها، وهى علامة - بلا شك
- على أن أدوات الفنان لم تكتمل بعد، وعلامة أيضًا على أن الحياة تطرح نفسها بشدة
على الفن أكثر مما يحتمله الفن نفسه» (نساء كاتبات: ١٣٧). وترى «وولف» أيضًا أن
«جورج إليوت» لم تستطع إيقاف خيبتها وسخطها من انتمائها إلى جنس النساء، إلى حد
أنها راحت تصور شخصياتها النسائية على أنها «شخصيات مرتبكة، لا تثق فى نفسها،
خطائية فى حديثها، وأحيانًا سوقية» (١٥٧). وفى كتابها: «النساء والقص الخيالى» تجادل
«وولف» بأن نتيجة كل هذه الأعمال الكثيرة، وغيرها من الأعمال الأخرى التى كتبها
النساء، هى أن «وجهة النظر أصبحت ذكورية مفرطة فى الذكورية، أو نسوية مفرقة فى
النسوية، فقدت سلامتها الكاملة، واتساقها التام، وحين فقدت اتساقها التام، فقدت
معه خاصيتها الجوهرية بوصفها عملاً فنيًا» (٤٠). «جين أوستن» هى التى عُرِفَتْ
بقدرتها على البعد عن المثالية والمبالغة فى تصوير بنات جنسها، وصورتهم من خلال
منظور استقلالى فى الكتابة دون أن يضيع عنصر السلامة والاتساق من جراء الخجل
من كونها امرأة، أو من جراء الاستياء من ذلك القدر أو الحقن عليه.

وإذا لاحظنا أن هدف «وولف» واضح منذ البداية، فقد كانت تريد أن تعيد اكتشاف
تراث من الكتابة النسائية، فإننا نستغرب حملتها على المرجعية الأدبية الفكتورية التى
تجسدت فى أعمال الأخوات «برونتي» و«جورج إليوت» و«بارت براوننج». والحق
أن بعض نقاد الأدب من النساء لم تعجبهن حملة «وولف» على هؤلاء الكاتبات
الفكثوريات، واللاثنى رأين أن قدرة الكاتبات الفكتوريات على التعبير عن طبيعتهن
النسائية، وثورتهن على بنات جنسهن إنما تنطوى على درجة من التضامن النسوى ربما
أكبر من تركيز «وولف» (المنطوية) على الوعى الفردى الذاتى، واعتناقها لمبادئ جهالية
خنوثة (شووالتر، ١٩٧٧). وهو رد فعل - كما سوف نشرح فى الفصل الأخير - جاء

نتيجة شيوع المنظور النقدي الذى يقلل من شأن التبنى الاجتماعى للواقعية فى مقابل النخبوية والانعزال الاجتماعى الذى يميز الحداثة. كان حكم «وولف» النقدي على «أوستن» بأنها «من أكثر النساء الكاتبات اقتراباً من الكمال» وأنها «سلف» «هنرى جيمس» و «بروست» (نساء كاتبات: ١٢٠) مبنياً على استحسانها لفن هذين الكاتبتين المحكم، وعلى حيادهما السردى، وهى خصائص تتفق مع مبادئها الحداثية تمام الاتفاق. وجدير بالتذكر أنه رغم أن «وولف» تصف «أوستن» بأنها تكتب بوصفها امرأة، فإنها تعنى ضمناً أنها قادرة على أن تفعل ذلك لأنها تكتب بوصفها فنانة قبل كل شيء.

جمل نسوية

فى كتابها المعنون بـ: «حجرة تخص المرء وحده» تهيمن دراسة أسلوب الأدب النسوى على مناقشة «وولف» للقصة المعاصرة التى كتبها النساء. تقول «وولف»: إن النساء الكاتبات فى السابق لم يجدن أمامهن إلا لغة الرجال للتعبير عن خليجات نفوسهن، وترى أيضاً أن النساء الكاتبات لم يستطعن صياغة أسلوبهن الخاص فى الكتابة الثرية، والذى يعبر عنهن بشكل واضح إلا فى القرن العشرين» (حجرة تخص المرء وحده: ١٢٤). لم تكن «وولف» تأتى بجديد فى هذه المناقشة، كانت فى الواقع تلخص جدلاً واسع النطاق اندلع قبل ذلك حول مفهوم النثر «النسوى» وموقفه على مستوى الممارسة، شاركت «وولف» فى هذا الجدل قبل ذلك بعقد من الزمان. كان من أهم ما كتبه «وولف» لجريدة ملحق التايمز الأدبى مقال تناولت فيه كتاب «و. ل. كورتني» المعنون بـ: «الخيوط النسوى فى القصة» (١٩٠٥)، تساءلت فيه: «أليس من السابق لأوانه جدلاً... لإطلاق الأحكام النقدية على «الخيوط النسوى» فى أى شيء؟ (مقالات «فرجينيا وولف»، الجزء الأول: ١٥). على أنه مع صدور كتاب «ر. برايملى جونسون» المعنون بـ: «بعض كتّاب الرواية المعاصرين من النساء»، والذى توفر فيه كاتبه على دراسة أربع عشرة كاتبة حداثية (بينهن «ريتشاردسن» و«وولف»)، حدث الانتقال على مستوى الموضوع والشكل فى أدب النساء، وأصبح هذا الانتقال أكثر وضوحاً، يميزه قبل كل شيء اهتمام باستكشاف الوعى النسائى، يقول «برايملى جونسون»:

المرأة الجديدة، الكاتبة الروائية فى القرن العشرين، هجرت الواقعية القديمة، إنها لا تقبل بالملاحظة المباشرة، إنها تبحث بإصرار وعناد عن الواقعية التى تتجاوز

الماديات، تبحث عن التجليات الروحية، عن الحقيقة القصوى. هنا وجدت
أن الرجل غريب، أعمى برغبته، لا يبالي عن قصد (جونسون، ١٩٢٠: ١٤-
(١٥).

إذا أمعنا النظر في المصطلحات التي يستخدمها «برايملى جونسون» في تحليله هنا
(الواقعية القديمة الاجتماعية والمادية في مقابل الواقعية الروحية الجديدة المتمحورة
حول الذات) نجد أنها مصطلحات مألوفة لدينا في كتابات «وولف» وخاصة في
مقاليها المعنويين بـ: «الروايات الحديثة» و«فن القص الحديث»، ولكن ما يهنا هنا
هو طرحه الذى يقول إن هذا التقسيم نفسه للواقعية تقسيم مستند إلى النوع أيضًا؛
فالواقعية الجديدة متصلة بصوت أدبي نسانى في المقام الأول. إن الكاتبة التي تجادل
«جونسون» بأنها قدمت «أكثر الأمثلة راديكالية وانسجامًا، وأكثرها أصالة أيضًا» على
الواقعية النسوية الجديدة كانت «دوروثى ريتشاردسن» التي كانت في عام (١٩٢٠) في
قمة مجدها وشهرتها باعتبارها رائدة لمنهج جديد خلاق في الكتابة، وصاحبة مذهب في
النسوية مغرق في الفردية.

لا توجد علامة على أن «وولف» قرأت كتاب «برايملى جونسون»، ربما تملكها
القلق من أن تتعرض أحكامها النقدية للتأثير من جراء الدخول في منافسة مهنية لا معنى
لها، وهو الاتهام نفسه الذى رمت به «كاثرين مانسفيلد» في مقالها حول «الليل والنهار»
منذ أقل من عام. ولكن «وولف» كانت قد كتبت مقالًا للمحق التاييمز الأدبي منذ عامين
تناقش فيه الجزء الأول من الكتاب الذى توفر فيه «جونسون» على كاتبات الرواية
الواقعيات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تعلن فيه أن «جونسون» «إلى جانب
أنه يتحدث حديثًا مثيرًا وشيقًا عن الأدب، ... فإنه يتحدث عن كثير من الأمور الشيقة
والمثيرة أيضًا عن الخصائص الفريدة للأدب الذى يكتبه النساء» (نساء كاتبات: ٦٨).
وتلفت «وولف» الانتباه - كما نتوقع منها - إلى الظروف الاجتماعية والأيدولوجية التي
تؤثر على هذه الخصائص، ولكنها في النهاية تبدو موافقة على ما طرحه «جونسون» من
أن شكل القصة النسائية وموضوعها يختلف عن شكل القصة الرجالية وموضوعها،
لافتًا النظر إلى أهمية «الاختلاف بين وجهة نظر الرجل ووجهة نظر المرأة فيما يتصل بكل
شيء يضمن أهمية على الموضوع»، ومنه لا تنشأ اختلافات محددة في الحكمة والأحداث

فقط، وإنما تنشأ اختلافات لا حدود لها في الاختيار والمنهج والأسلوب» (٧١). هذه الاختلافات نفسها هي التي راح «جونسون» يناقشها ويلقى عليها الضوء في دراسته لأعمال الكاتبات الواقعات الجديرات، والتي تلخص مفهوم «ريتشاردسن» عن إنتاج «المعادل النسوي» للواقعية الذكورية. ففي مقالها المطول: «حجرة تخص المرء وحده» لم تأت «وولف» على ذكر «ريتشاردسن» ومعاصريها فأكدت على حضورهم في المشهد من حيث لا تقصد. بعد أن تناولت «وولف» بعض أقطاب الأدب في الجزء الأكبر من مقالها، وعندما وصلت إلى مناقشة تطور الشرائع النسائي في القرن العشرين، طرحت مثلاً افتراضياً: الرواية الأولى لكاتبة متخيلة اسمها «ماري كارميكايل». وجاءت تفسيراتها وتحليلاتها مشابهة للعرضين النقيضين اللذين كتبتها حول روايتي «ريتشاردسن»: «النفق» و«الأضواء الخائرة». تقول «وولف» في مقال «حجرة تخص المرء وحده» إن «ماري كارميكايل» تكتب عن النساء وحدهن، وتتناول علاقة النساء بالنساء وليس بالرجال، وهي تغازل التجريب في تدفق الجملة السردية، والتتابع الزمني للسرد، وتمتلك حساسية نستطيع أن نقول: «إنها رغبة غاية الرحابة، مفعمة بالإثارة والحساس، منطلقة لا تعرفها القيود»، وتضيف: «واعية بكل مشهد وحركة تنهض في الطريق» (١٢١). قارن بين هذا وبين تناولها لـ: «النفق» في عام (١٩١٩)، حيث تقول:

تصور هذه الرواية وعياً صريحاً بالتناقض بين ما يجب أن نقوله والشكل المتوارث الذي وجدت نفسها مضطرة إلى تبنيه لتقول ما تريد ... «هو وهي» نماذج مرسومة لا تعبر عن الواقع، وبهم يُصطنع العمل بالطريقة العتيقة الغربية: الفصول التي ترفع الشخصيات، والفصول التي تخفضها؛ والشخصيات النمطية التي تفتقر إلى الحياة دائماً؛ ... نبذت هذه الأشياء بالكلية، ولم يُترك لنا إلا وعي «ميريام هندرسن» وقد كُشِفَت أسرارها، واقتُضِح أمره، لم يُتبدَأ ولم يُنتَه، المنطقة الحساسة الضيقة من الأمر كله، لم تُستر ولم تُكشف، موضع للتأمل الذي لا ينتهي (المقالات، ٣: ١٠).

ونمضي بعض الشيء فنجد أن الكاتبة تصف «ماري كارميكايل» بأنها تكتب بوصفها «امرأة»، بل كامرأة نسيت أنها امرأة، حتى فاضت صفحاتها بحديث غريب عن الجنس لا يصح أن يملأ الصفحات إلا حين يصبح الجنس متماشاً مع منطقة

اللاوعى (حجرة تخص المرء وحده: ١٢١). أيضًا حين كتبت عن «الأضواء الهائمة» في عام (١٩٢٣)، امتدحت «وولف» «ريتشاردسن» بأنها استطاعت أن تبتدع طريقة في الكتابة استطاعت من خلالها أن تصور أعماق النفس الأثوية، ولم يشوهها إلا إحساس بالحاجة إلى تبرير هذه الأعماق النفسية:

ابتدعت «ريتشاردسن»، أو - إن شئت - قل: طورت جملة يمكن أن نطلق عليها الجملة النفسية المتصلة بالنوع النسوي. جملة قُدت من نسيج طبع، أكثر مرونة من خامة الماضي الخشنة، قادرة على الامتداد إلى أبعد مدى، والانساع لأبسط التفاصيل، واستقبال أكثر الأشكال غموضًا. وقد عرفنا بعض الكتّاب من الجنس الآخر يستخدمون مثل هذه العبارات والجمل، ويمتدون بها إلى آماذ بعيدة، ولكننا نلمس اختلافًا. لقد أخضعت الآنسة «ريتشاردسن» جملةها لوعياها، فجعلتها تنزل إلى الأعماق، وتسبّل إلى الشقوق والصدوع التي امتلأ بها وعى «ميريام هندرسن». إنها جملة نسائية، ولكنها جملة امرأة بالمعنى الذي يُستخدم في وصف عقل المرأة وموقفها الذهني من قبل كاتبة لا تقع فريسة للغروب ولا للخوف من أى شيء يمكن أن تكتشفه في الأغوار النفسية لبنات جنسها (المقالات، ٣: ٣٦٧).

نلمس هنا أن النقطة الأخيرة التي تناولتها «وولف» نقطة ملتبسة حين تُقْتَطع من سياق «حجرة تخص المرء وحده»: فهل هى تقرظ نمط الجملة النسائية التى استخدمتها «ريتشاردسن»، أم هى تريد أن تقول: إن هذه الجملة لها حدودها وأوجه قصورها؟ نخلص من تناولها لما كتبه الأديبة المُتخيلة «مارى كارميكايل» إلى أنها تعنى ربما الأولى، أي: إنها تمتدح صنيع «ريتشاردسن». فالكاتبتان - الحقيقية والمتخيلة - تتبنيان أسلوبًا أدبيًا يعبر عن عقل المرأة تعبيرًا موضوعيًا، وتتجنبان المראה الشخصية المتضمنة في الرغبة في الدفاع والتي تعتقد «وولف» أنها أفسدت أدب كل من «إليوت» والأخوات برونتي. وهو أسلوب - أسلوب الجملة السيكلوجية النسوية - لا يقتصر على النساء الكاتبات، ولا حتى على تصوير الوعي النسائي، ولكنه يتميز في أدب «ريتشاردسن»؛ لأنها من خلاله تصور عقل المرأة، ومن هنا يصبح في موضوعه ومادته «جملة نسائية» في المقام الأول.

تتناول «وولف» مفهوم أسلوب التعبير الأدبي وشكله الخاص بالنساء بشيء من الغموض الملحوظ. ففي نهاية الفصل الرابع من «حجرة تخص المرء وحده» تجادل «وولف» بأن الشكل التقليدي، والجملة التقليدية المستخدمة في رواية القرن التاسع عشر لم تكن مناسبة للنساء. فقد كانت جملة خاصة بالرجل، وهى تمضى فتقول: «خلف هذه الجملة يمكنك أن ترى «جونسون» و«جيبون» وسائر الرجال الكتاب» (حجرة تخص المرء وحده: ١٠٠). وفي إشارتها إلى «صامويل جونسون» (١٧٠٩-٨٤)، الذى كتب أول قاموس فى اللغة الإنجليزية، و«إدوارد جيبون» (١٧٣٧-٩٤)، أول مؤرخ حديث ومؤلف الكتاب الضخم المعنون بـ: «تاريخ انحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية»، تريد أن تربط بين القواعد والمبادئ المؤسسة للمعنى اللغوى والبؤرة المتصلة بالموضوع فى السرد التاريخى باهتمامات الرجال. إن فهم «وولف» لما تسميه «الجملة النسائية» يتكئ على تطوير أسلوب جديد فى اللغة، وتركيز جديد على فكرة رئيسة معينة، وموضوع يتصل بالنساء اتصالاً مباشراً؛ شيء قد يبدو قريب الشبه بما يُسمى: «السرد القائم على أسلوب تيار الوعى» فى الحداثة الأدبية. وأما زعمها أن «جين أوستن» قد «استنبطت لنفسها جملة سردية متسقة مع الطبيعة والذوق تمام الاتساق» (١٠٠) يشى بأن فهمها لما تسميه «الجملة النسائية» ليس بالضرورة متكئاً إلى أسلوب طليعى مستحدث. بل يزداد الأمر تعقيداً عندما تنصح بأن تكون الرواية «متسقة تمام الاتساق مع الجسد»، أى: إن تكون الرواية النسائية أقصر من الرواية التى يكتبها الرجال، وأكثر تركيزاً (١٠١)؛ لأن الواجبات المنزلية لا توفر للنساء الوقت الكافى لإنجاز واجبات الكتابة. هنا يمكن ربط مناقشة «وولف» الاجتماعية والمادية المهمة حول خصائص الكتابة النسائية بما يظهر أنه فهم بيولوجى لعلاقة الأدب بالاختلاف الجنسى؛ فإشارتها إلى الجسد تظل جزءاً لا يتجزأ من جدالها فيما يتصل بالسياق الاجتماعى للكاتب، ولا تقبل فى الوقت نفسه أن تُحتزل العلاقة بين جنس الكاتب والشكل الأدبي.

بينما سعت «وولف» إلى تجاوز الأيديولوجيا المنطلقة من النوع فى الفكر البطريركي، ظلت مبقية على إيمانها بالاختلاف الاجتماعى والفيزيقي الواقعى بين حياة المرأة وحياة الرجل. هنا يلعب مفهوم «الجملة النسائية» دوراً مهماً فى تفكير «وولف». تُعرف الجملة النسائية بموضوعها الذى تناوله ولا تُعرف بشكلها، ولا تُكتب الجملة النسائية إلا بقلم امرأة؛ لأن الموضوع الذى تناوله ينطلق من خبرة المرأة الاجتماعية والسيكولوجية

والتاريخية. وهذه الخبرة يمكن أن تتبدل في فترات مختلفة (تذكروا إصرار «وولف» على تأثير السياق الاجتماعي والتاريخي على عمل الكاتب)، ويمكن أن يتبدل أيضًا أسلوب الكتابة وشكلها نتيجة لذلك كله، ولكن الجملة النسائية تظل كما هي في جوهرها؛ وذلك لأنها كُتبت بقلم امرأة، ومن واقع خبرة امرأة ووجودها في هذه الحياة. نعود - هنا - إلى تأكيد «وولف» على هوية «كاتبات الرواية»؛ فهي تزعم أن القارئ لا ينبغي أن يخلط بين رواية كتبتها امرأة ورواية كتبها رجل، وهي تعيد هذا الطرح في تفريقها بين جملة «ريتشاردسن» النسائية، التي تصور عقل امرأة ما، والجملة النسائية التجريبية التي يستخدمها معاصروها من الرجال.

جملة النوع النسوي

الجملة «النسوية»، وجملة «المرأة» مفهومان مختلفان، أو مقولتان متصلتان بفن القص الخيالي. وعندما تشير «وولف» إلى «النسوية» فهي تقصد أسلوبًا معينًا في الكتابة - مجال التركيز فيه هو النفس البشرية، ومجال التجديد فيه هو التقنية الفنية - يمكن وصفه بأنه «نسوي» بفضل تعارضه مع الأيديولوجية الذكورية المهيمنة (والتي كانت الواقعية الأدبية المادية جزءًا منها)، ولكن هذا الأدب يمكن أن يكتبه الرجل، ويمكن أن تكتبه المرأة. هي فكرة تستبقي مفهوم «الفكر الذكوري المزدوج» في نظرية ما بعد البنيوية، التي تجادل بأن أنساق الفكر والمعنى في مجتمع غالب تعمل طبقًا لسلسلة من التعارضات الميراثية (المتدرجة) فيها يُعرف الأقوى دائمًا بأنه «ذكوري»، ويُعرف الأضعف بأنه «نسوي». ونحن عندما نصف أسلوبًا أدبيًا بأنه «نسوي» بهذا المعنى، فإننا نخلع عليه خصائص وصفات تناقض الخصائص والصفات التي يخلعها المجتمع حسب العرف على ما يُعده ذكوريًا. وبينما قد يتخذ هذا الطرح شكل التحرك الجذري الإيجابي عن عمد، يصبح القصد فيه قلب التراتب الأيديولوجي السائد، تكمن المشكلة في أن تأييد البنية التعارضية الأساسية للفكر المزدوج يعمل على تطبيع غمهي النساء مع خصائص «النسوية» المحددة ثقافيًا بأنها الأضعف. والأشيع - في الواقع - أن هذه الخصائص يتم تطبيقها بالسلب (انظر: ويندهام لويس ونقده

لكتاب چويس «الزمن والإنسان الغربي» كمثال واحد على ذلك). للحصول على ملخص للجدل الذى اندلع بعد ذلك فى مجال النقد الأدبى النسوى وما بعد البنىوى حول مفهوم الكتابة «النسوية» وعلاقتها بالأسلوب الأدبى الطليعى، انظر: سكزو، ١٩٦٨ وجلبرت وغوبار ١٩٨٥، وموى ١٩٨٥، وكيم سكوت ١٩٨٧، وهونكه ١٩٩٠.

ما يبقى من «النسوي» وما يليق بالمرأة

من المعروف عن «چويس» أن تمثيله للعنصر النسوى فى كتاباته غامض أو مُلبس إلى حد النفور، فهو قادر على إرضاء هؤلاء النقاد الذين يتهمون بتأييد القوالب الاجتماعية المتمثلة فى الأم والعذراء والعاهرة التى تختصر النساء فى حدود الجسد مما يُشتم منه كرههن (جلبرت وغوبار، ١٩٨٥)، وأولئك النقاد الذين يحتفلون به لأنه يهاهى بين الأنثوية وخلط نصي ولغوى يتحدى النظام الاجتماعى البطريركى (انظر: لورنس، ١٩٩٠). والرايان كلاهما يركز باستمرار على الجزء المعنون بـ: «بِنلوبى» فى رواية «يولسيز»، الذى يعرض فيه الكاتب للوعى الباطنى الخاص بـ: «موللى بلوم» نصف الواعية، ولذكرياتها وأحاسيسها الجسدية، وأفكارها المتداعية المختلطة غير المكتملة فى ثمانى جل لا أكثر. ومن أطول تعليقات «چويس» وأكثرها اقتباساً من حكاية بِنلوبى أفضى بها إلى «فرانك بدجن» فى عام (١٩٢١)، والتى يعلن فيها بأن «بِنلوبى هى مفتاح الكتاب»:

تألف الجملة الأولى من ٢٥٠٠ كلمة. تُوجد فى الحكاية ثمانى جمل. تبدأ وتنتهى بكلمة نسوية وهى «نعم». تعود مثل كرة الأرض الضخمة ببطء وثقة وحركة دائرية متساوية ومطردة الدوران، نقاط ارتكازها الرئيسة أثناء النساء ومؤخراتهن وأرحامهن وفروجهن تم التعبير عنها بمفردات: لأن، المؤخرة (بكل معانيها: القاع، الزر، خلفية الفصيل، قاع البحر، أعماق قلبه)، امرأة، نعم. ورغم أن هذا الجزء أكثر فحشاً من أى جزء سبقه، فإنه يبدو لى سليم العقل مغرق فى الكمال نقيض الخلق جاهز للإخصاب لا يوثق به فاتن المعى محدود حذر لا مبالٍ [أيتها المرأة، أنا الجسد الذى يقرر ذاتي] (خطابات جيمس جويس ١: ١٦٩).

يصور الكاتب «بِنلوبي» هنا على أنها الأنموذج السردى الخالد للمرأة، تُعرف بجسدها المنتج أكثر مما تُعرف بعقلها، تنهاى مع الطبيعة والأرض. على أننا نلمس أن «جويس» يُحذر من أنها أنموذج «لا يُركن إليه»، و«لا يُكثر به»، وهى فكرة تكررت فى حكاية «كالييسو» عندما يلاحظ «بلوم» ساخطاً أن طريقة تفكير «مولي» هي «لم تتبع كل شيء»، جزء من الكل، تمنح الانتباه باهتمام، تفهم باندهاش، بعناية متكررة، تُتذكر بصعوبة بالغة، تُنسى يسر، تُتذكر بشيء من الشك، يعاد تكرارها مع الخطأ» (بوليسيز: ٨٠٤). عندما كتب جويس «حكاية موللي» كان يعيد إنتاج ما كتبه، ولكنه يفضى ويسخر من بنيات معيارية وثقافية خاصة بالأنثوية والوعى النسائي، فعل الشيء نفسه مع خطابات اجتماعية وثقافية وأيديولوجيات فى كل جزء من الأجزاء السابقة من الرواية. بالإضافة إلى ذلك كان أيضاً يكتب شفرة الرواية ككل، مقدماً ما وصفه على أنه «كلمة السر التى لا غنى عنها» لكل ما حدث من قبلها (خطابات «جيمس جويس» ١: ١٦٠). لفترة قصيرة كان الجهل والمكر والتناق والتناقض والترجسية والتفاهة التى تصور موضوع المونولوج الداخلى الحادث فى عقل «موللي» صفات تتسق مع صورة نمطية تقليدية للعقل النسوي، وأن لا موثوقيتها السردية واستخفافها بالتفكير المنطقى قد يُفهم على أنها تمثل بديلاً للبنيات الشكلية للفكر البطريقى الذى ينتج مثل هذه القوالب التقليدية.

إن إشارة «فرچينيا وولف» إلى مرونة الجملة السيكلوجية لجنس النساء فى مقالها الذى عرضت فيه رواية «ريتشاردسن» المعنونة بـ: «أضواء حائرة» يكرر - بالطبع - وصفها لأعمال «جويس» فى مقالها المعنون بـ: «الرواية الحديثة»، وتُعد «بوليسيز» - بالتأكيد - أحد الأمثلة التى كانت تحضرها وهى تستشهد بها كمثال على العمل الذى حكم عليه الكتاب الذكور بالطول المفرط. وعندما عبر «جويس» عما يعتقد أنه وعى امرأة بجسدها فى الجزء الذى سماه «بِنلوبي» راح «جويس» يمط الجملة النسوية إلى أقصى مدى، لا تنقصه الشجاعة أن يلقى فى روعنا أنه يريد أن يصور تلك الحقيقة المتصلة بحيوات النساء على أنها أجساد تشير إليها «وولف» فى مقالها: «أعمال للنساء»: «الكتابة نفسها عمل نسوى وأثوى فى الوقت نفسه، الكتابة جملة نسوية فى النهاية». كان «جويس» مهتماً غاية الاهتمام بما كان يعده المسكوت عنه، أو لغة النساء السرية. ورغم عدائه المؤكد للتحليل النفسى، كثيراً ما كان يكتب تفسيرات أحلام زوجته. وفى الفصل

الذى خصصه لـ: «كاليسو» من رواية «يوليسيز»، يتخيل «بلوم» أنه يستخدم أجزاء من حديث «مولي» في كتابة قصة:

لابد من إدارة المشهد، السيد «بلوم» والسيدة «ل. م. بلوم»، يتدعان قصة تشيع شيوخ الأمثال. أية قصة؟ أنا الآن أريد أن أدون على كفى ما قالت إنها ترتديه؟ (يوليسيز: ٨٤).

بدورها تعتقد «مولي» - مثل «ينلوبي»: «تذكرت أنى نفسي، وأنى نصف الأشياء، وكتبت كتاباً من أعمال ماستر بولدى نعم» (٨٩٣). على أن تسجيل قصة «مولي» بعباراتها الطويلة المتداخلة، وافتقارها إلى التقييم، تدلن بالكثير لاهتمام «جويس» بواقع مفاده أن كلا من «نورا» وعمته «جوزفين» تجاهل بشكل منتظم علامات الوقف، والحروف الكبيرة عند كتابة الخطابات (خطابات جيمس جويس ٢: ١٧٣). وفيما بعد وصفت «دوروثي ريتشاردسن» التقييم المنتظم كصفة طبيعية في طريقة النساء في الكتابة (فهى ترى أن هذه الطريقة تشير إلى طبيعة الوعي النسوى اللامحدود والمتعدد الأوجه)، هو مظهر أسلوبى من مظاهر النثر النسوى كان «جويس» يجد سعادة في التظاهر بمعرفته وعرضه (كيم سكوت، ١٩٩: ٣٩٦).

يظهر هيام «جويس» بإمكانية امتلاك مفتاح الدخول إلى الحياة الخاصة للنساء منذ صدور مقاله الذى أداره على أعمال «إيسن» الذى نعت شخصياته النسائية بأنهن: «معروفات لديه غاية المعرفة، ربما أفضل مما يعرفن أنفسهن. وليس من ريب عندى فى أن الرجل فيه شيء من الأنوثة، أو أن مزيجاً غريباً من المرأة والرجل مركب فى طبعه، ففى دقته التى ليس لها مثيل فى وصف أمور دقيقة تخص المرأة، وفى رفته فى التناول واختيار المفردات، ربما نستطيع أن نعزوها إلى هذا المزيج الغريب. خلاصة القول إن معرفته بالمرأة معرفة لا سبيل إلى الشك فيها» (كتابات نقدية وسياسية لها مناسبات: ٤٥-٦). هذه الجملة فيها استشراف لشخصيتى «ليوبولد بلوم»، «ذلك الرجل النسوى الجديد» (يوليسيز: ٦١٤)، وكذلك - كما هو الشأن فى كثير من أوصاف «جويس» لـ: «إيسن» - عناصر من نفسه هو كفتان ناضج. نجد أيضاً أن محللاً نفسياً مثل «كارل يونغ» يعلن - بعد أن فرغ من قراءة «يوليسيز» - أنه لم يكن يعلم الكثير عن السيكلوجية الحقيقية للمرأة» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٢٩). ورغم أن «جويس» الشاب استطاع التأكيد

- بثقة في النفس - على أن الكاتب الرجل قادر على فهم طبيعة المرأة غاية الفهم، فإن الفنان المعجوز كان أكثر تواضعًا على نحو لم يألفه أحد من الناس. وقد أخبر أكثر من صديق عن حلم شرح فيه شيء من التؤدة المعنى المتضمن في الجزء المعنون بـ: «بيلوبي» لـ: «موللي بلوم» نفسها، وهي وحدها التي لها الحق في تأنيبه على التدخل في شئونها الخاصة جدًا (إلمان، ١٩٨٢: ٥٤٩). أضف إلى ذلك أنه يقر في إحدى إحالاته الكثيرة إلى «يوليسيز» في رواية «ماتم فينجانز» بأن قصتها أخرى بها أن تكون من ثمار عقول الرجال؛ رغم أنه أثر على صوتها الباطني بقدر كبير؛ ففي قصة «موللي» يظهر الصبر «البيلوبي» في الفقرة الأخيرة بتمثيله للشهوة النسوية المفرطة في تلك الأغنيات الأيرلندية القديمة الكثيرة في النهاية محكوم بشدة، ومشدود بيسر بحالة الواقع المتسقة مع قبضة الرجل الحائرة «(ماتم فينجانز: ١٢٣). إن الروائيتين كليهما - حسب هذا التفسير - مدفوعتان نحو نهايات مفتوحة من حيث المناجاة النسائية المتدفقة - «نعم» موللي المحتفية، وعبارة «آلب» وهي تستقبل الموت، ما يفتح النهاية على بداية الرواية من جديد - ولكن في كليهما المؤلف وحده هو من يمتلك الكلمة الأخيرة، ومن يعطى إشارة اكتمال عمله: «تريست - زيورنخ - باريس، ١٩١٤-١٩٢١» (يوليسيز: ٩٣٣)، «باريس، ١٩٢٢-١٩٣٩» (ماتم فينجانز: ٦٢٨).

إن إيمان «ريتشاردسن» بالاختلاف الجوهرى الذى لا يمكن تجاهله بين نفسية الرجل ونفسية المرأة، وتوفرها على إعادة تحديد المناهج التى استخدمها المجتمع الذكورى لفهم هذا الاختلاف، كلها من الأمور الأساسية في فهم تمثيلها للوعى النسوى وتصويره، على أنه هو الهم الأساسى في رواية «رحلة حج» من ناحية شكلها وموضوعها أيضًا. فإذا كان هدف الرواية هو التعبير عن أسرار المرأة بدقة وصرامة منبت الصلة عن التأويلات المؤطرة للثقافة واللغة الذكورية، والتى كان يهتم بها «چويس» غاية الاهتمام، فإن أسلوب الرواية وطريقتها - مع ذلك - كان مختلفًا غاية الاختلاف. وعلى الرغم من كل المقارنات النقدية بين تحليلات «چويس» و «ريتشاردسن» الشكلية للمونولوج الداخلى النسوى، فإن «موللي بلوم» و «ميريام هندرسن» يُعدان من أكثر الشخصيات النسائية عمقًا في الاختلاف في الأدب الحدائى كله: فتبار الوعى عند الشخصية الأولى تيار غريزي، سلبي، مادي، دنيوي، وتيار الوعى عند الشخصية الثانية مضطرب، مفتقد للثقة في النفس، منطوٍ حول الذات، وواعٍ بحساسيته المفرطة. إن دور «موللي»،

رغم التفاصيل العادية التى تفيض بها أفكارها، كان يمثل «المرأة النموذج»؛ فقستها. تُفهم تأسيسًا على أفكار الرجل فيما يتصل بطبيعة الأنوثة، وإن كانت أفكارًا يؤمن بها «جويس» نفسه. كان دور «ميريام» هو رفض الأفكار الشائعة التى يؤمن بها الرجال فيما يتصل بالنساء، وحتى رفض التجربة الذكورية والفكر المتصل بها بصفة عامة، يعينها فى ذلك هدفها المحدد وهو أن تعيش مخلصة لوعيتها النسوى الفردى.

لخصت «ريتشاردسن» تعريفها للاختلاف الذكورى والأنثوى فى مقال نقدى بعنوان: «حقيقة النسوية» نشرته فى عام (١٩١٧)، تقابل فيه بين عقل الرجل الذى تقول إنه يميل إلى التصنيف والترتيب، وبين وعى المرأة الذى يميل إلى التكامل والاصطناع والتركيب، وهى تدافع عن «أنثوية بناءة إيجابية لا تخشى، من شأنها أن تعيد قراءة الماضى فى ضوء الإقرار الحالى بالوعى التوليفى الاصطناعى للمرأة، ومن شأنه أيضًا أن يقر بأن الوعى يستطيع -دائمًا- خلق عالمه الخاص به بصرف النظر عن الظروف» (كيم سكوت، ١٩٩٠: ٤٠٦). وتلاحظ «ريتشاردسن» أيضًا «أن المرأة -مقارنة بالرجل- كيان نسبى توليفى؛ فالرجال يميلون إلى ضبط إيقاع الحياة، وترتيب تجلياتها. إنهم ينتجون الأنساق النظرية والأديان والفنون والعلوم. أما المرأة فهى مشدودة للماورائى، متدبنة، فتانة وعالمة فى فن الحياة» (٤٠٤). إن التفرقة بين ذهنية ذكورية عقلانية، وكيان أنثوى حدسى يذكركنا بنظرية «هنرى برجسون» المماثلة حول الوعى، ولكنها نظرية غير محددة بالتوع جئنا على ذكرها فى الفصل الثانى من هذا الكتاب. ففهم الرجل لهذا العالم وأسلوب عيشه فيه يتأسس على علاقته بالواقع، وهى علاقة مقننة قوامها المعرفة بالعالم الخارجى، بينما نجد أن فهم المرأة وأسلوبها فى الحياة فهم متعدد بالغميزة وتلقائى بالفطرة. وربما لهذا السبب تعلن «ريتشاردسن» أن المرأة فى مقدورها أن تتحرك فى أكثر من اتجاه فى الوقت نفسه، وتستطيع القيام بكل شيء بالتناوب، ولكنها لا تبدأ شيئًا، ولا تنشئ أصلًا (٤٠٥). إن التعارضات والتناقضات التى تتميز بها قصة «موللى بلوم»، تفهمها «ريتشاردسن» هنا ليس على أنها علامة على افتقار المرأة إلى العقل، أو ضعف هذا العقل، أو افتقار المرأة إلى التفكير المنظم (فهذا تفسير الرجال لشيء لا يفهمونه)، ولكن على أنه دليل على قدرة الوعى النسوى على فهم استمرارية الأشياء، ورؤية الحياة «ككل متسق» (٤٠٤).

في معرض إعادة استثمارها للمرأة الواعية بأنثويتها في فهمها للنسوية، وإعادة قراءة الأنثوية على المنهج الذي بيته في مقالها المنشور في عام (١٩١٧)، رفضت «ريتشاردسن» - على الرغم من ذلك - أن تلحق وعيها النسوي الذاتي بالسعي النسوي إلى خلق التناغم الاجتماعي. من المهم أن نلاحظ أن «ريتشاردسن» في مقالها المعنون بـ: «النساء والمستقبل» تذكر «ه.ج. ولز» بوصفه متحدًا رئيسًا عن ما تراه أنه القراءة الذكورية للأنثوية في النساء، فمن خلال مقاومتها للذكورية «ولز» المغرور استطاعت أن تعزز مفهومها للجمال الأدبي النسوي. إن «ميريام هندرسن» تعلن أمام شخصية «ولز» الخيالية «هايو ولسن» في «أضواء هائمة»: «لا أريد ممارسة الفن النسوي»، محتجة ضد سعيه إلى استقطابها بوصفها "مخلوق مفيد ومخلص الإخلاص كله على نحو لم يُعتد" (رحلة حج ٣: ٢٥٨، ٢٥٣). تقدم المناظرة المنفصلة التي تجرى بينهما، وهي من الفصول المهمة في «رحلة حج»، حيث تعبر فيها «ريتشاردسن» عن أفكارها فيما يتصل بالنساء وعلم الجمال، وبالكثير من الأفكار الأساسية التي أعاد طرحها مقال «المرأة والمستقبل» حرفيًا في العام الذي أعقب هذه المناظرة. إن «ميريام» تحاول أن تشرح لـ: «ولسن» - على سبيل المثال - أن النساء كن متفوقات في «فن تهيئة الأجواء لزمّن طويل، رغم عدم وجود رجل واحد من مليون يعي هذه الحقيقة» (٢٥٧)، وهي تشرح فكرة «ريتشاردسن» المتصلة بالأنثوية النسوية ووعي النساء التوفيقي: «وجهات النظر والآراء أمورٌ ذكورية، فالنساء لا يبالين بالآراء ولا بوجهات النظر... يستطيع النساء أن يعتنقن جميع الآراء في وقت واحد، أو أى منها في وقت واحد، أو لا يعتنقن أية آراء أيضًا؛ هذا لأنهن ينظرن إلى العلاقات بين الأشياء التي لا تتغير، أكثر من نظرهن في الأشياء التي لا تكف عن التغيير، إنهن يركزن على الأمور التي تمس حياة الرجل، وفيما عدا ذلك تظل حيواتهن الخاصة كما هي» (٢٥٩).

إن «ميريام» مصممة على معانقة هذه الحياة التي لم تمس، وليس على إخفائها، كما كانت «ريتشاردسن» مصممة على أن يكون فنها النسوي الذي تنتجه معبرًا عن وعي بنات جنسها المتمحور حول ذواتهن بشكل كامل، تعبيرًا صادقًا لا يمسه التلفيق. على أن تحقيق ذلك يتطلب أول ما يتطلب الخلاص من قيود النظريات والقيم والأعراف اللغوية والسردية التي وضعها الرجال، والتي تعتقد «ريتشاردسن» أنها لا تنسجم مع طبيعة الوعي النسوي الذي تريد أن تنقله إلى قارئها، ولم يكن ذلك من اليسير. تعتقد «ميريام» في رواية «النفق» أن الصوت النسوي الحقيقي لا يمكن أن يفهمه الرجل:

«عند الحديث مع رجل تخسر المرأة - لأن الطرفين يتحدثان بلغتين مختلفتين، وقد تفهم هي لغته، ولكنه لن يتحدث لغتها ولن يفهمها.»

المرأة الأنثى

إذا كان هناك وجه للشبه بين «موللى بلوم» و «ميريام هندرسن» فهو في خاصية التمحور حول الذات، وهي خاصية مرتبطة بالترجسية واللامبالاة النسوية المتجسدة في شخصية «موللى»، واستثمرتها «ريتشاردسن» كخاصية أساسية تدل على الهوية النسوية التي تستعصى على فهم الرجل بالكلية. إن مفهوم «ريتشاردسن» للمرأة على أنها «المغركة في الغرور» قد تطور في نظريتها التي تسميها «المرأة الأنثى»، في مقالها المعنون بـ: «المرأة والمستقبل» (١٩٢٤). مثلما كانت «وولف» تتحدث عن ملاك المنزل، تستخدم «ريتشاردسن» هنا مصطلحاً شعبياً للإشارة إلى مبدأ النسوية الثقافية المعروف. وعلى النقيض من «وولف» لا ترفض «ريتشاردسن» هذا المفهوم كصورة نمطية ثقافية، بدلا من تحويل المرأة الأنثى من رمز لصفة إنكار الذات الأنثوية، إلى عنوان الغرور الأنثوي:

المرأة الأنثى تعيش حياتها كلها في تيار الخلود الخفي، كياناً فردياً، متمحوراً حول الذات، وبسبب توحيدها مع الحياة، تصبح مفردات الماضي والحاضر والمستقبل عناصر في كيانها لا تغيب. ولأنها تفكر بتلقائية لا تتوقف عند المفردات الصغيرة، بمشاعرهما التي تفيض، فإنها لا تبالي بأساليب الرجال، ولا تعاب بطرائقهم، ولا بالفنون والأديان والفلسفات والعلوم الطارئة المتغيرة بين لحظة وأخرى، لا تعطى لها ثمناً إلا حينما تشعر بأهميتها في تحول الحبيب. إنها شخصية الرجل التي يعتورها النقص هي التي تتركه تحت رحمة هذا الضرب الدقيق من القنوط واليأس المسمى بالطموح، ويفسر أثرته الواضحة للعيان، ليس أكثر من الوعي المتمحور كلياً حول الذات قدرة على الوصول إلى الإيثار - الإيثار المحتفى به عند المرأة الأنثى. وليس أكثر من الذات المطمئنة إلى كيانها، والتي تحمل كل بضاعتها بين يديها هي، قدرة على الخروج، ودون تردد للقاء الآخرين، لنتنقل بحرية في أى اتجاه. الذات الكاملة فقط هي التي يمكنها أن توفر للرجل المشهد الممتع للمرأة الحرياء أو الشخص المتقلب (كيم سكوت، ١٩٩٠: ٤١٣).

تؤكد «ريتشاردسن» على أن خيلاء المرأة لا يمكن مقارنته بـ: «الأثرة الذكورية»؛ لأن خيلاء المرأة «أكثر عمقا، وأرحب مدى». المرأة الأنثى لا يمكن أن تتخلص من أثرها حقًا إلا بالإخلاص لغرور الأنوثة الأساسى، لأن هذا الإيمان الفطرى بنفسها (أي: الوعى بالديمومة التى تحدث عنها «برجسون») هو الذى يجعلها فى غير حاجة إلى أن تعلن عن هويتها على طريقة الرجال الصريحة. أضف إلى ذلك أن شعورها بالاكتماء بنفسها، ومن ثم عدم اكتراثها بكل النظريات والمعتقدات التى تقع خارج عالمها هى، هو ما يتيح لها «هذه العاطفة الخلاقة، وتلك القدرة على العيش على أكتاف الغير» (٤١٤)، وتلك القدرة على اعتناق هذه الفكرة أو تلك عندما تعرف أنها تفيد الآخرين حولها. قد تبدو المرأة الأنثى، فى نظر الذكور، قادرة على المساعدة، «ملاك المنزل مهيبض الجناح»، ولكنه دور تبنائه قصداً من منطلق الحب والمسئولية، ومن منطلق إيمانها بوعيتها التوفيقى المتفوق. ثم تمضى «ريتشاردسن» فى القول: هذه هى عبقرية النساء الخالدة، فهنا الاجتماعى (رغم أنها تنكر ذاتها عن وعى) الحاضر الذى لم يلتفت إليه فى ثقافة الذكور. إن تمثيل «فرجينيا وولف» لـ: «المسر رامزى» فى رواية «إلى المنارة» - وهى شخصية ينطبق عليها وصف المرأة الأنثى بالمعنى الذى تقصده «ريتشاردسن» - يوحى أنها هى أيضًا اعتبرت هذا الفن الاجتماعى مهارة خلاقة مقصورة على النساء.

ولكنها مضطرة إلى الحديث بلغته ربما بشيء من التردد - شفقة منها أو لدافع آخر. هو يستمع، ويصبيه الغرور، ويعتقد أنه امتلك روحها فى الوقت الذى لم يمس حتى حدود وعيها الخارجية» (رحلة حج ٢: ٢١٠). هى فكرة تكررت فى «أوبرلاند»، عندما جادلت مع الإيطالى «جويريني» حول عدم فائدة «قرون من المساعى الذكورية فى تصوير النساء تصويرًا يتخذ مرجعيته من العالم كما يعرفه الرجال»:

عندئذٍ تملكه الغضب.

وبأية طريقة أخرى يمكن تصويرهم؟

لا يمكن تصويرهم من خلال الرجال؛ فكل كلمة يتفوه بها الرجل تشى بلغة تختلف عن لغة النساء. (رحلة حج، ٤: ٩٣).

نعود هنا إلى مفهوم الجملة المسكونة برائحة النوع، وإمكانية وجود أسلوب «نيسوى» في الكتابة قادر على زعزعة البنيات المتمترسة بالفكر الذكورى، على أن «ريتشاردسن» - شأنها شأن «وولف» - تفرق بين ما يُسمى الواقعية السيكلولوجية «النسوية» لكتاب مثل: «هنرى جيمس» و «جيمس چويس»، وبين طريقتها هي في التعبير عن الوعى النسوي. استطاعت أن تفعل ذلك لأنها ترى أن أولئك الكتاب الذكور مهمومون بالوسيلة قبل الموضوع، مهمومون أكثر بالحيلة الفنية و «طرق عمل الأشياء» - كما شكى «ويندهام لويس» من «چويس» - يلفتون الانتباه إلى أنفسهم أكثر من تركيزهم على تصوير الأشياء التى يصورونها، جدل قابل للأخذ والرد، ولكنه جدل ينسجم مع رأيها في الرجل ككائن مفلطور على الاهتمام بـ: «الفعل» أكثر من الاهتمام بـ: «الوجود» نفسه. بينما تُفتتن «ميريام هندرسن» - في البداية - وتُسحر بأسلوب «جيمس» الانطباعى في رواية السفراء، تشكو - فيما بعد - بين يدي «ولسن» من منهجه المغرم بإشباع نفسه، المفعم بالرضى، الممتلىء بتلطف العارف بكل شيء» (رحلة حج ٤: ٢٣٩). في هذه الفقرة تفكر «ميريام» في «هنرى جيمس»، وتفكر في «جوزيف كونراد»، ولكن «ريتشاردسن» التى كانت تكتب في عام (١٩٣١) ربما كانت تفكر في «چويس»، وربما أعجبها منهج «چويس» و «جيمس» في التحليل النفسى، دون أن يعجبها غرام الكاتبين بما أوتيا من مهارة الإبداع، وهو غرام يُلصق بـ: «الرجال». إن أهم خصيصة من خصائص الكتب التى يكتبها الرجال، في رأى «ميريام هندرسن»، هي: «أنها تعجزك عن نسيان مؤلفيها لحظة واحدة من اللحظات» (رحلة حج ٤: ٢٣٩). وعندما كتبت «ريتشاردسن» مقالاً تراجع فيه رواية «مأتم فينجانز» في عام (١٩٣٩) لاحظت استخدام «چويس» لما أسمته «المونولوج النسوى الطويل الناضح بالنعيب الغنائى العاطفى»، ولكنها اختارت - لغرض التأكيد - الفقرة المقتبسة أعلاه التى يلفت فيها «چويس» الانتباه إلى تحكمه المطلق في «قبضته الذكورية» (كيم سكوت، ١٩٩٠: ٤٢٨). ومهما قيل عن «نسوية» النثر الذى كتبه «چويس» أسلوباً وشكلاً، فإنه في نظر «ريتشاردسن» لا يفعل أكثر من أن يقترب من الوعى النسوى اقتراباً يسيراً؛ لأنه سيظل دائماً «لوحة للذات تنضح بعبق الذكورة، مغمورة بتوقيع مؤلفها الذكر، لا في كل عبارة من عباراتها، بل في كل كلمة من كلماتها» (٤٢٦).

خنثوية أدبية

مفهوم «وولف» في الخنثوية الأدبية مطروح في الفصل الأخير من كتاب «حجرة تخص المرء وحده»، تقدمه - بأسلوبها المعروف عنها الذي يقترب من حدود التواضع الخادع - كفكرة جانبية في مشهد شاب وامرأة يدخلان تاكسيًا معًا، تعجبها فكرة التوحيد بين الكيانين التي يوحى بها المشهد، يغرقها في تأمل إمكانية أن تكون الروح البشرية نفسها مركبة - بالفعل - من عناصر الذكر والأنثى، وأنه رغم هيمنة عناصر طرف على عناصر طرف آخر داخل العقل، فإن «حالة الوجود العادي القائم على الرضى لا تتحقق إلا عندما يحيا الطرفان على التناغم والتعاون الروحي بينهما» (حجرة تخص المرء وحده: ١٢٨). ترى «وولف» أن هذا ما كان يعنيه «صامويل تايلور كولردج» عندما أعلن أن: «العقل العظيم عقل خنثوي، أي: مزج بين الذكورة والأنوثة، وأن المزج بين العنصرين يحقق خصوبة العقل بصورة كاملة، فتنتقل طاقاته كلها، وربما أستطيع أن أقول: إن العقل خالص الذكورة لا يمكنه الإبداع، وأن العقل خالص الأنوثة لا يمكنه الإبداع أيضًا» (١٢٨).

مفهوم «وولف» حول العقل الأدبي الخنثوي، والذي يُحتفى به باعتباره عنصرًا إبداعيًا لمقاومة الاعتراضات الاجتماعية واللغوية المتمركزة حول النوع من قبل بعض النقاد النسويين (هيلبرن، ١٩٧٣؛ موى ١٩٨٥)، أربك آخرين كانوا يفهمونه على أنه استراتيجية للتخلص من هويتها وتجربتها الاجتماعية والتاريخية كامرأة حقيقية، تلوذ بدلا من ذلك إلى حياد النزعة الجمالية الخالصة (شوالتر، ١٩٧٧؛ ستبس ١٩٧٩). يرى أولئك القراء أن عبارتها التي تقول فيها: «من الأشياء الضارة للمرأة أن تهتم بالتركيز على أية مظلمة؛ أو تدافع - ولو بالحق - عن أية قضية، وأن تتحدث بأية طريقة تشي بوعياها كامرأة» (حجرة تخص المرء وحده: ١٣٦) رفض للتضامن مع تراث الكتابة النسوية نفسه الذي تسعى إلى النهوض به وتعزيزه.

الخنثوية

الخنثوية androgyny تعنى وجود هوية جنسية غامضة ومحايطة، رغم أنها تتداخل كثيرًا مع مفهوم الخنثوية hermaphroditism الذي يشير إلى اختلاط الخصائص الجنسية الأنثوية والذكورية في شخص واحد. فمن الممكن أن يكون المرء «خنثويًا» في مظهره

وصفاته السيكولوجية وسلوكه، ولكن «الخنثي» (أو «المزدوج الجنس intersexual» إذا أردت المصطلح الأحدث) فينطبق عادة على حالة الهجنة الفسيولوجية التي تخرج فيها الخصائص الجسدية الذكورية والأنثوية، أو الأعضاء التناسلية الذكورية والأنثوية. وأما الخيال الرومانسي فيستخدم مفهوم الخنثوية للدلالة على تجاوز الذات الجسدية والاتحاد بين الجوانب العقلانية والجوانب الإبداعية المتصلة بالعقل في التجربة الروحية للسامي. على أن مفهوم الخنثوية يصبح في أواخر القرن التاسع عشر مطية للتعبير عن دواعي القلق الثقافي فيما يتصل بزعة مفاهيم النوع والطبقة والانقسامات العرقية، وصورة لتصور مثالي مجرد من النزعة الجنسية لتوضع في مقابل الخنثى المحمل بالنزعات الجنسية الجسدية. وكما تدل الإحالة إلى «كولردج» في «حجرة تخص المرء وحده» تفكر «وولف» في الخنثوية بوصفها حالة نفسية بالمعنى الرومانسي؛ التصالح، أو التوازن بين قوتين متعارضتين داخل العقل، وشكل من أشكال الرؤية الخلاقة التي يمكن أن تتجاوز العقبات الموضوعية في طريق التعبير الفني، والتي يفرضها المجتمع البشري ومادياته. وقد يبدو هذا تحولاً جذرياً في حجاجها، وفي أغلب الكتابات النقدية الأخرى التي أنتجتها تقرر أن عقل الكاتب يتأثر تأثراً عميقاً بروح عصره. أضف إلى ذلك أنها تعنى أيضاً أنها لا تهتم بإمكانية أن يخفى تأييد «كولردج» للخنثوية الإبداعية ويظهر في الوقت نفسه دواعي قلقه الخاصة فيما يتصل بالفن «الذكوري» والفن «النسوي»، والظهور المتزايد للنساء الكاتبات والنساء المفكرات في إطار الفترة الرومانسية نفسها. وللمزيد حول الخنثوية والخيال الإبداعى انظر: هلبرن ١٩٧٣، وبازن ١٩٧٣، وستيفنسن ١٩٩٦.

من المهم - إذن - أن نقرب من أسلوب «وولف» في التفكير في هذا الفصل الأخير، وهو الفصل الذى تطرح فيه افتراضاً معيناً وتعمل من خلال دلالات هذا الافتراض بدلاً من الحديث عن نظرية تم وضع معالمها مقدماً، إضافة إلى تحديد الدقيق لما يمكن أن يكتب بقلم المرأة، أو بالنيابة عنها. كانت «وولف» تؤمن إيماناً قوياً بحيادية الكاتب الروائي فيما يتصل بوجهة نظره، وكانت دعواها بأن الكاتب يجب أن يرغب عن التفكير في جنسه وهو يكتب جزءاً من هذا الإيوان؛ بعبارة أخرى: لا يجب على الكاتب أن يترك نصيب الذكر من عقله يعلو فوق نصيب الأنثى منه، ولا لنصيب الأنثى أن يعلو على نصيب الذكر. ولكن هذا لا يعنى أن ما ينتجه الكاتب لن يعبر عن جنسه، ولن يكشف

عن نوعه، فهذا احتمال بعيد غاية البعد. ترى «وولف» أن المرأة الكاتبة عندما تنفض يديها عن هم التعبير عن النوع، يفسح أمامها الطريق لتكتب على الطريقة الخثوية ذات الطابع الثقافي، دون التخلي عن إخلاصها الفني، وأمانتها الإبداعية؛ لأنها تترك نفسها على الفطرة، فتتج نثرها النسوي الخاص بها.

في العام نفسه - عندما ألفت كلمتين في جامعة «كامبردج»، وهما الكلمتان اللتان شكلتا بنية الكتاب الذي عنوانته بعد ذلك بـ: «حجرة تخص المرء وحده»، نشرت «وولف» روايتها السادسة بعنوان: «أورلاندو» (١٩٢٨)، وهي سيرة حياة غرائبية لسيدة من النبلاء لديها القدرة على السفر عبر الزمن، وعلى الانتقال إلى الذكورة والعودة. لتقدم بذلك معادلاً قصصياً للنظريات التي طرحها المقال، وتمضي في سردها للظروف التاريخية للمرأة الكاتبة من عصر «شيكسبير» إلى الوقت الراهن، وفي الوقت نفسه تضيف صبغة الصراع الدرامي على مفهوم الخثوية. من الناحية الفيزيولوجية تُعد «أورلاندو» تعبيراً عن الشخصية الخثوية hermaphrodite، التي تتغير من جنس إلى جنس آخر، بدلاً من امتلاك أعضاء الذكورة والأنوثة في وقت واحد. إن «أورلاندو» شخصية خثوية في جميع تجلياتها ما عدا الشكل الجسدي:

أصبح «أورلاندو» سيدة - لا سبيل إلى إنكار هذا، ولكن «أورلاندو» ظل على حاله الأول في كل مظهر آخر، فتغير الجنس، رغم أنه يغير مستقبل المتغيرين، لا يغير هويتهم ... عندئذٍ تمكنت ذاكرته - في المستقبل علينا أن نقول: ذاكرتها بدلاً من ذاكرته، وأن نستبدل بضمير المذكر ضمير المؤنث - من العودة إلى جميع الأحداث في حياتها الماضية دون الاصطدام بعقبة ما (أورلاندو: ١٣٣).

إن تحول «أورلاندو» من جنس إلى جنس آخر ما هو إلا تجسيد حرفي لطورها في «حجرة تخص المرء وحده» الذي يقول: إن الجوهر البشري يحتوي على العناصر الأنثوية والذكورية في آن، وأن عناصر جنس قد تسود عناصر الجنس الآخر. على أن الأهم من ذلك أن هذا يلتقي في حالة «أورلاندو» العقلية، والتي تتأرجح باستمرار بين الجانبين بعد تحولها إلى الجنس اللطيف. ولكن «وولف» - أيضاً - تريد أن تشرح لنا ما تقوله من أن حيواتنا رجالاً ونساء مشروطة بظروف اجتماعية وتاريخية. فها هو «أورلاندو» ينتقل من بلاط «الإليزابيثيين» إلى مدينة لندن في عهد آل ستيوارت، لينتقل دور السفير

الإنجليزى فى القسطنطينية، وفى طريقه يكتسب المعارف، ويحيط علمًا بالتراث الأدبى، وتُخلع عليه مرتبة الدوقية، ويتتفع بمكسبها المادى، ويحظى فى النهاية بخبرة السفر عبر البلاد الأوروبية. وفيما هى تعيش بعد ذلك خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين كامرأة تصبح انتقالات «أورلاندو» مقيدة (فقد صودرت ممتلكاتها، وأصبحت تنانيرها الطويلة عائقًا لخطواتها، ويصبح زوجها «شلماردين» هو المسافر الدولى، لتظل «أورلاندو» فى انتظاره حتى يعود إلى بيته). أيضًا عرف قلمها القيد (فقد بدأت تخفى ما خطته يداها عندما يُطرق الباب، وقل إنتاجها الأدبى، وأصبح متواضع القيمة، وأكثر اعتمادًا على «نك جرين» لنشر ما تكتب)، نتيجة لها يُسمى: «روح العصر» والقيود الثقافية المضروبة على نسويتها. ولكن «أورلاندو» تستطيع آخر الأمر أن تحقق طموحاتها الأدبية وتصبح كاتبة، بفضل مزيج من التعليم والمال والعلاقات التى آلت إليها من شخصيتها الذكورية المنصرمة، وبفضل الحرية الاجتماعية التى اكتسبتها من وجود زوج داعم بغيابه المفيد. وجاءت القصيدة التى تكسب الجائزة فى جريدة «اليوم» لتدين بوجودها إلى الرحلة الكاملة التى قطعتها «أورلاندو» فى تاريخها كله عبر الذكورة والأنوثة.

خلاصة

هامشية المرأة فى تاريخ الخطاب الثقافى، وابتداع شكل أدبى ولغة أدبية خصيصًا للتعبير عن الوعي النسوى كانت من المهموم الرئيسة فى الخطاب الأدبى النسوى الذى طرحته «وولف» «ريتشاردسن». ففى منجزهما النقدى والقصصى توفرت الكاتبتان على مقاومة التراث البطريقى الذى تغلغل فى البنيات العميقة للفكر الاجتماعى والشكل اللغوى، وطرحتا إمكانية وجود معوقات عملية وأيديولوجية وجمالية مهمة أمام كاتبة المستقبل. الفرق بين الكاتبتين أن العقيدة الأدبية الجمالية عند «ريتشاردسن» كانت تصدر عن إيمانها بالاختلاف الجوهري بين العقل الذكورى والعقل الأنثوى، بينما كانت عقيدة «وولف» الجمالية تتأسس على رفض هذا الاختلاف، وعلى التأكيد على أن تصنيفات النوع مجرد تصنيفات فرضتها معطيات تاريخية مادية، وأن هناك جهدًا لتجاوز

القوالب الثقافية للجنس والنوع بتخيل العقل الفنى على أنه عقل «خنوئي»، أو مزيج من الخصائص الذكورية والأنثوية كليهما. وكل ما قرأناه حتى الآن فيما يتصل بتجربة «وولف» و «ريتشاردسن» الحداثية في مجال الرواية باعتباره نوعًا يمكن أن نقول إنه يرتبط ارتباطًا جوهريًا بإرادتهما النسوية لتصوير الوعي النسوى بصدق وإخلاص. وهناك نقاد النسوية الأحدث عهدًا، الذين فسروا محاولات التجديد الشكلى في الرواية الحداثية على أنها - في ذاتها - نقدًا ثوري هادم للوضع القائم على المستوى الاجتماعى والسياسى معًا، ما يفرق بين الخصائص التى تجعل من القصة التى يكتبنها إما «حديثه» وتلك الخصائص التى تجعل منها قصة «نسوية» أو مكتوبة بقلم امرأة. فالرواية قد تكون حديثة في الشكل، ولكن الموضوع وسياقه يسبغان عليها مسحة نسوية. إن تفرقة «وولف» و «ريتشاردسن» بين النثر النسوى من الناحية الشكلية، والنثر الأنثوى من الناحية السياسية، كان موجهاً في الأساس ضد الربط المستمر لأسلوبها الأدبى بأسلوب «چويس» و «مارسل بروس» . فلقد أبقي وصف «چويس» لوعى «موللى بلوم» في الفصل الأخير من يولسيز - مثلاً - على سمات ذكورية في هوية نسوية في الأساس، رغم كتابة هذا الوصف في شكل المونولوج الداخلى المفرق في التجريب بهدف النقد وليس بهدف الموافقة، وليكن بطريقة غير مباشرة بزعم وجود الصوت الأنثوى. ورغم أن النقد النسوى ما بعد الحداثى قد أعاد انتحال طريقة «چويس» كلها عندما أعاد التأكيد على الراديكالية السياسية في منحاه الجمالى المفرق في التجريب، فإن العلاقة بين الاثنين لا يمكن دراستهما على الوجه المفرق في التيسير، وكانت «وولف» و «ريتشاردسن» تعرفان ذلك تمام المعرفة.

الزمن والتاريخ

إحدى أهم الخصائص التي تميز الواقعية الجديدة التي يمارسها «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» هي كثرة اهتماماتهم بتمثيل الزمن. فالسرد في الرواية الحدائية يمضي مع الزمن كما يمر في عقول الشخصيات الروائية بالضبط، ولا يمضي مع الزمن في تتابعه المؤلف كما يحدث في القصة التقليدية. فلا عجب - إذن - أن تستغرق أحداث يوم واحد مئات الصفحات كما حدث في رواية «يوليسيز» لـ: «جويس»، أو كما حدث في رواية «أورلاندو» لـ: «وولف»، وقد لا يستغرق سرد أحداث أربعمئة عام عددًا أقل من الصفحات. إن فكرة وصف خبرة الزمن بأنها خبرة نسبية يمكن فهمها من خلال وعي الفرد ليست جديدة في حد ذاتها. على أن ما يميز تمثيل الإدراك الفردي للزمن في بداية القرن العشرين هو الطبيعة الكلية لهذا الهوس بالفكرة، فقد كان المسرح معدًا منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر، بعد توحيد قياس خط الطول «جرينتش»، وضبط ساعات العالم حتى تعمل على الوفاء بحاجات أنظمة الانتقال والاتصال الحديثة (السكة الحديدية والبرق)، والتي كان من تأثيراتها أنها غيرت من تصوراتنا، التي لها علاقة بمرور الزمن والمسافات، تغيرًا واضحًا يعرفه الجميع. ورغم ذلك فقد كانت هذه الحسابات الزمنية والمكانية المنتظمة مواكبة لسعي العلوم الفيزيائية والنفسية إلى الكشف عن قوانينها الصارمة والإعلان عن نسبية خبرتنا الزمنية (كيرن، ١٩٨٣). كانت النتيجة أن شاع مناخ يقوم على الجدل الواسع؛ لأن الناس كانوا يريدون أن يفهموا معنى الزمن، ومعنى الوجود نفسه في هذا العالم الحديث. ثم جاءت مأساة الحرب العالمية الأولى لتفاقم من شك الناس في العلم الحديث، وارتياهم في إمكانية الاستقرار الذي كان سمة الماضي، وظهور إحساس مضطرب بالعشوائية التاريخية والاجتماعية والنفسية.

العلاقة بين الزمان والمكان

كانت فكرة أننا نختبر الزمن في عقولنا كتدفق جارف لا يصده شيء، وليس كتتابع خطى من الأحداث، من الأفكار التي أصبحت من القوانين المؤسسة للرواية الحداثيّة، والتي عبرت عنها «وولف» أفضل تعبير في وصفها للحياة في كتابها «الرواية الجديدة» بقولها: «الحياة هالة مضيئة، غلاف شبه شفاف يحيط بنا من بداية الوعي إلى منتهاه». وقد رأينا المشكلة التي تظهر بسبب التفسير المتعجل للنقد الذي كتبه «وولف» للرواية التي كتبها زملاؤها «الجورجيون»، بوصفه «المانيفستو أو البيان التأسيسي» الذي يجسد أغراضها الجمالية. أيضًا يجب ألا نفترض أن وصفها للعلاقة بين الزمن والعقل وصفًا فريدًا من نوعه، لم يسبقها إليه أحد؛ فالحق أن مناقشتها بدت لأغلب قرائها المعاصرين جزءًا من الجحاج الذي كان شائعًا في ذلك الوقت حول نظريات كانت تسعى إلى فهم الزمان والمكان والعلاقات الممكنة بين الطرفين.

كان الكاتب الفرنسي «مارسيل بروست» من أكثر الكتاب امتثالًا لنظريات «برجسون» (وترتبط الاثنين علاقة مصاهرة)، فقد جاءت روايته المعنونة بـ: «البحث عن الزمن الضائع» (١٩١٣-٢٧) دراسة معمّنة في الطول للخبرة الذهنية بالزمن. ولكن هذا القصص الذي أنتجه «بروست» لم يكن أكثر استقصاءً للزمن من كونه تعبيرًا مباشرًا عنه. أدركت «ريتشاردسن» هذا الدرس، وفيما كانت معجبة بكتابات «بروست»، كانت تقول: «لم يكن - كما قيل - يكتب من خلال الوعي، ولكنه كان يكتب عن الوعي، وهما طريقتان مختلفتان غاية الاختلاف» (خطابات «دوروثي ريتشاردسن»، ٦٤). وهي هنا تلفت الانتباه إلى الاختلاف بين هاتين الطريقتين والأغراض الأدبية لكل منهما؛ فرواية «بروست» - لكونها محاولة للتأمل في الخبرة الذاتية للزمن والذاكرة - تختلف أشد الاختلاف عن سعيها («ريتشاردسن») الفردي إلى الإمساك بالخبرة الإدراكية والواعية كما تجري داخل نطاق وعي «ميريام» وفهمها في أية مساحة زمنية. وقد فرق «برجسون» نفسه بشكل مشابه عندما كان يناقش الوسائل التي ينبغي أن يستخدمها الكاتب الروائي لكي يمثل عمق الحالة النفسية للشخصية في أي لحظة من اللحظات:

الديمومة duration

من الأمثلة الرئيسة التي دلل بها «هنري برجسون» على نظريته في عدم التوافق الجوهري بين الذات الحادثة والذات العاقلة هو الخبرة بالزمن؛ فهو يزعم أن

الزمن كما نحياه بطريقة تلقائية من خلال الوعي يختلف غاية الاختلاف عن الزمن كما نفهمه من خلال التقسيمات الحاكمة التي ابتدعناها بالساعة ودتر التقويم. فنحن نختبر الزمن كما هو في الحقيقة من خلال الوعي الذاتى الفردي، بوصفه ديمومة «زمكانية» يتشابك فيها الماضى بالحاضر، أو يذوب فيها الماضى بالحاضر. ويطلق «برجسون» على هذه العملية «الديمومة» *la duree* أو «*duration*». فالذهن العاقل لا يمكن أن يفهم الزمن إلا من خلال ترتيبه في تتابع خطى متحرك في هيئة وحدات محددة القياس يمكن وضعها في حيز فضائي كزمن حقيقي من خلال عداد الساعة. يرى «برجسون» أن الديمومة وعداد الساعة ظاهرتان لا ينفصلان؛ بمعنى أن الزمن لا يوجد إلا من خلال ديمومته، وما عداد الساعة إلا وسيلة مريحة ولكنها لا تكفى، يستعين بها هذا العالم الألى في فهم الزمن وتمثيله، وترتبط نظرية «برجسون» حول الزمن ارتباطاً وثيقاً بمفهومه بالذاكرة. ففى كتابه المعنون بـ: «المادة والذاكرة» (١٨٩٦)، (١٩١١) يشرح الفرق الذى يراه بين عداد الساعة والزمن الحقيقى، ويقول إن هناك نوعين من الذاكرة: «الذاكرة القائمة على العادة» التى يكرر فيها العقل - بوعى - لنفسه مشهد حادث سابق أو خبرة سابقة، والذاكرة الخالصة، أو الذاكرة المتأمللة التى ترتبط باللاوعى، ولا ترتكن إلى الصورة، ولا تتكشف إلا فى الأحلام ولحظات الحدس. الذاكرة الأولى آلية ومن طبيعتها تقسيم الذاكرة إلى وحدات زمنية منفصلة يمكن مراقبتها، والذاكرة الثانية ذاكرة فطرية وتلقائية، تكون فيها مستمرة («برجسون»، ١٩١١). تنطوى الديمومة على خبرة الذاكرة الخالصة المتصلة من وعى باللحظة الحاضرة. وعند تفضيل الزمان على المكان (أى: الديمومة اللاوعية، التى لا ترتكن إلى الصورة، المتصلة بالمادة التى تخضع للملاحظة)، تعيد فلسفة «برجسون» تعريف فهمنا للوجود، والذى يصبح حسب ما يطرحه من نظريات عالية على الحدس الخلاق أكثر منه عالية على الملاحظة العلمية التجريبية.

فالحالات النفسية الأعمق... تعبر عن - وتوجز - تاريخنا الماضى كله: فإذا كان «بولس» يعرف جميع الشروط التى يعمل بموجبها «بطرس»، وجب علينا أن نفترض أنه لا تمضى من حياة «بطرس» لحظة دون أن يسجلها، وأن خياله يعيد تركيب -

وحتى يعيش - من جديد تاريخ «بطرس». ولكن يجب أن نضع هنا أيدينا على فرق جوهرى. فعندما أمر بحالة نفسية معينة، فإننى أعرف بالضبط حجم هذه الحالة النفسية وأهميتها بالنسبة إلى الآخرين، لا عن طريق القياس أو المقارنة، وإنما لأن مقدار قوة هذا الإحساس بهذه الحالة النفسية لا يعرفه سوى. من جهة أخرى إذا أردت أن أفسر لك هذه الحالة النفسية، فلن أستطيع أن أجعلك تدرك قوة هذا الإحساس إلا من خلال علامة محددة أستعيرها من الرياضيات («برجسون»: ٢٠٠١: ١٨٥).

يقول «برجسون»: إذا كان «بولس» يريد أن يختبر قوة التجربة التى مر بها «بطرس» فعليه أن يتقمص شخصية «بطرس»، بالضبط عندما أصبحت «ريتشاردسن» هى «ميريام» نفسها عندما راحت تكتب ما تكتب من خلال وعى «ميريام» وليس من خلال تفسير هذا الوعى. وبينما كانت «ريتشاردسن» تنكر تأثير نظريات «برجسون» على كتاباتها، كانت تقول إن تأثيره على كثير من الكتاب لا يُنكر، حتى وإن كان فقط من خلال أنه كان أول من وضع هذا الوعى البشرى على لسان بعض الناس» (كومار: ١٩٥٩: ٤٩٥). وليس من شك فى أن «ريتشاردسن» فى رواية «رحلة حج» قد اقتربت من تحديه لكاتب الرواية الحداثية أن يمسك بجوهر الذات البشرية فى ملمحها الخالد فى المروغة المستمرة» («برجسون»، ٢٠٠١: ١٣٠).

زعم «برجسون» أن نظرياته حول خبرة الزمن وعلاقته بالمكان وهى تحدث فى الذهن تنبأت بنظريات العلوم الطبيعية التى خرج بها «ألبرت أينشتاين»، وخاصة مفهومه للنسبية، والتى كانت هجوماً على الإيمان بأن الإنسان يمكن أن يمتلك المعرفة المطلقة فيما يتصل بالزمن والمكان الفيزيائيين. لقد بينت نظريات «أينشتاين» فى النسبية الخاصة والنسبية العامة أن الزمان والمكان يحتاجان إلى أن يُفهما بوصفهما شيئين لا يمكن الفصل بينهما: بوصفهما مركباً واحداً ثلاثى الأبعاد إضافة إلى بعد رابع يتألف من الزمن الذى يقول إنه يدخل فى تركيب التاريخ الفيزيائى للكون. وقد تناول هذه النظرية أستاذ «أينشتاين»: «هرمان منكويسكى» (١٨٦٤-١٩٠٩) حين وصف هذه العلاقة بين الزمان والمكان فى مقال له حول التجارب الأخيرة فى الطبيعة فى عام (١٩٠٨) يقول: «من ثم نجد أن الفضاء فى ذاته، والزمان فى ذاته، محكوم عليهما بالزوال، أو التراجع إلى مرتبة الظلال، إلا إذا اتحدا، أو قامت بينهما وحدة تُبقى عليهما وجودهما كحقيقة مستقلة» (لورنتز وآخرون، ١٩٥٢: ٧٥).

كان «برجسون» و «أينشتاين» من مشاهير العلماء فى عشرينيات القرن العشرين وعشرينياته، وكانت محاضراتهما تجذب إليها جمهوراً عريضاً أينما حلا. فلقد استمع

الناس إلى محاضرات حول كسوف الشمس، وحظيت هذه المحاضرات بتغطية كبيرة في صحافة ذلك الزمان الشعبية وغير الشعبية، إلى جانب نشر كتيبات كثيرة تناول قانون النسبية بالشرح والتفسير، مما كان يعنى أن المعرفة بمصطلحات مثل «الذرة» و«الموجات الكهرومغناطيسية» قد شاعت في الأوساط العلمية وتجاوزتها إلى الأوساط الأدبية وغيرها. عندئذٍ أصبحت مفاهيم النسبية والنسبية الذاتية والنسبية العلمية ومصطلحاتها واضحة فيما يكتبه «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» من الكتابات القصصية وغير القصصية في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته. وقد ورد ذكر «برجسون» و«أينشتين» في رواية «مأتم فينجانز» التي كتبها «جويس». وأما «وولف» - كما قلنا في السابق - فقد كانت تعرف «برجسون» من خلال أصحابها في «بلومزبري»، وفي رواية «أورلاندو» ظهرت عبارة تعلق فيها على «التناقض العجيب بين الزمان الذي نعرف من خلال عداد الساعة والزمان الذي نعرفه في الذهن»، مما يشرح بشيء من الوضوح مصطلحات أساسية في الفلسفة. وقد وفرت «بلومزبري» أيضاً ميداناً خصباً لنشر الأفكار العلمية (نشر برتراند رسل نسختين مبسطتين من كتاب: «ألف باء علوم الذرة» في عام (١٩٢٣) و«ألف باء النسبية» في عام (١٩٢٥)).

«ألبرت أينشتين» (١٨٧٩-١٩٥٥) ونظرية النسبية

كان «ألبرت أينشتين» عالماً في الفيزياء وُلد في ألمانيا، وقدم نظريته حول النسبية الخاصة (١٩٠٥) والنسبية العامة (١٩١٦)، أسهمت في نقل المفهوم العلمي السابق حول العلاقات بين الزمان والمكان إلى آفاق جديدة. أظهر في النسبية الخاصة أن الزمن لا يمر بمعدل ثابت؛ لأن الخبرة بالزمن منسوبة إلى درجة حركة المراقب (المعتمدة على وضعه، وأن المسافات إما أنها تبدو مضغوطة أو ممتدة، وعلى عداد الساعة هل يتحرك بمعدل أسرع أم أبطأ). من ثم نجد أن قياسات الزمن لا يمكن أن يكون لها دلالات مطلقة أو كونية شاملة. وفي النسبية العامة أمعن «أينشتين» في شرح مفهوم النسبية لتشمل تأثير الجاذبية، مبيّناً أن الفراغ يتأثر بوجود المادة. النسبية تستعصى على الفهم؛ لأنها لا تظهر واضحة إلا عند شرح السرعات العالية أو المسافات الشاسعة. من ثم تبدو

النسبية في عين القارئ العادى لا تُفهم بالحدس. قام الدليل على فرضيات «أينشتين» من خلال رحلة الكسوف البريطانية إلى الجنوب الأفريقى فى عام (١٩١٩)، التى قادها «آرثر إدينجتون»، أستاذ الفيزياء الفلكية فى كامبردج، والتى أظهرت أن ضوء النجوم قد تقعر بكتلة الشمس. ونلاحظ أن نظرية النسبية relativity ليست هى النسبوية relativism التى يُقصد بها إلى أن المبدأ القائل بأن النظريات الأخلاقية والمعرفية ليست مطلقة، ولكنها معتمدة على السياق ووجهة النظر، وأن جميع المعتقدات مشروعة بالدرجة نفسها - ولا تعنى ضمناً أن كل شيء غير قابل للمعرفة به. ولعل «أينشتين» كان يصفها بصورة أكثر دقة، وأقل شهرة، بأنها نظرية الثوابت theory of invariances التى تشير إلى المبدأ القائل بأن الحقائق الموضوعية فى علاقتها بظروف معينة يمكن مراقبتها. وتنطبق النسبية على إطار زمكانى أرحب ولكنها لا تنكر المعرفة داخل العلاقات الاجتماعية وبين البشر. انظر مقدمة كيندى لنسبية «أينشتين» (٢٠٠٣)، وانظر: فريدمان ودونلى فى العشرينيات من القرن العشرين (١٩٨٥: هويتورث: ٢٠٠٢).

ورغم أن «وولف» اعترفت بصعوبة نظريات «أينشتين» فإنها لم تقرأ كتب عالم الفيزياء والرياضيات «جيمس جينز» وهى من أكثر الكتب مبيعاً ومنها: «الكون الغامض» (١٩٣٠). وكتبت «دوروثى ريتشاردسن» خطاباً فى عام (١٩٤٦) تقول فيه إنها بينما كانت تظن أن «جميع الكنايات - كالأشأن دائماً - وجميع مفردات اللغة وجميع أنواع الفنون وجميع نظريات العلم لا تكفى لنقل الواقع، إلا أن «أينشتين» على الطريق الصحيح، فقد أصبح مركز العلم، الذى لا يشق له غبار، ولا يُسبر له غور، أقرب العلماء إلى الحقيقة العلمية» (خطابات «دوروثى ريتشاردسن»: ٥٤٩).

فكرة أن القوانين العلمية فى ذاتها أعراف عامة أو كونية، وأن الملاحظة التجريبية حول الزمان والمكان ستظل دائماً مشروطة بوضع المراقب، عززت الرفض الجهالى والاجتماعى للأعراف الروائية التى كانت تتحدث عن المؤلف العليم والسرد المتكئ إلى التسلسل الزمنى والحبكة المتوقعة فى مكان معين. وكما لاحظ قراء كثيرون فإن «يوليسيز» التى كتبها «جويس» و«المسز دالاي» التى كتبها «وولف» تستخدمان

تقنية المونتاج التي تستخدمها السينما لكي تصور لقطات قصيرة من الحياة التي تزخر بها دبلن أو لندن. إن «الصخور الضالة» - على سبيل المثال - وهي جزء من رواية «يوليسيز» - تبدو نموذجاً رائعاً على التزامن المكاني - الزماني، تتلاقى فيها شخصيات وأحداث من الأجزاء الأخرى للرواية في تسعة عشر مشهد، يتصل بعضها ببعض برحلات تجوب مدينة الأب «كونمي» ونائب الملك البريطاني. وهناك إستراتيجية أخرى استخدمتها «وولف»، فالتناس في الشارع يفكرون في أمور شتى، ولكن أنظارهم وأفكارهم تتعلق في وقت واحد بمشهد طائرة ترسم شيئاً للإعلان عن سلعة ما في الجو، أو بمشهد السيارة الملكية تحمل علم البلاد. هذه المشاهد هي التي تمنح الرواية طابعها السينمائي الذي يقدم أحداثاً مختلفة تجري في أمكنة مختلفة في اللحظة نفسها. وفي سياق الفيزياء التي أشاعها «أينشتين» تصبح فكرة أن قياسات المكان والزمان قياسات ثابتة وكونية عامة ومن ثم متسقة، فكرة لا محل لها من الإعراب. يجادل «أينشتين» في مقال له في النسبية الخاصة نشره في عام (١٩٠٥) بأنه يمكن لحدثين متزامنين، يحدثان في الوقت نفسه في مكانين منفصلين ضمن إطار مرجعي، أن يكونا متزامنين متعاقبين بالنسبة لمراقب في إطار مرجعي آخر. على أن هذا الإطار المرجعي يمكن أن يكون متعسفاً؛ لأنه لا يعدو أن يكون إطاراً واحداً من إطارات متعددة؛ فما يبدو متزامناً لمراقب لن يبدو كذلك لمراقب آخر.

نظرة

تأسست رواية «المسز دالاي» مثل رواية «يوليسيز» على فكرة الزمن الذي يمر خلال اليوم على هيئة ساعات، والتي تمثلها في هذه الحالة ساعة «بج بن» الشهيرة. على أن رواية «وولف» مثلها مثل رواية «جويس» تتمرد على هذه البنية من الناحية العقلية (بالتأكيد على عجز عداد الساعة على تحديد خبرة الديمومة في العقل)، ومن الناحية العلمية (بفضح التعسف في مقياس الزمن). فساعة «بج بن» ليست هي الساعة الوحيدة في رواية «المسز دالاي» رغم أنها الساعة التي تعنى التفوق في الإنباء عن الزمن بدقة خلال اليوم كله، فبعد أن تفرغ من الإعلان عن الساعة الحادية عشرة والنصف - على سبيل المثال - يسمع «بيتر والش» ساعة كنيسة القديسة مارجريت (لاحظ الاسم الأنثوي للساعة) تعلن - بهدوء - الزمن نفسه، لكن بعد أن تعلن ساعة «بج بن» (لاحظ الاسم الذكوري للساعة)، تقول: «هل تأخرت؟ لا لم أتأخر، إنها الساعة السابعة والنصف بالضبط، على العموم معها الحق كل الحق، صوتها، لأنه صوت

المضيقة، لا يشى بشخصيتها» (المسز دالاي: ٦٤). وتمضى ثلاثون دقيقة، عندما تضع «كلاريسا» فستاناً على السرير بينما «ريزا» و«سبتمن» يسيران فى شارع «هارلي»، يعرف القارئ: «كانت الساعة هى الثانية عشرة بالضبط، الثانية عشرة بتوقيت «بج بن» (المسز دالاي: ١٢٢). النسبية العلمية هنا تخدم فى مطابقة نقد «وولف» للمعايير الثقافية فى المجتمع (وهو ما تمثله هنا بشخصية السير «وليام برادشو»، طبيب استشارى وحارس مبدأ المقياس الذهبى للنسب (divineproportion)، تلك المعايير التى تصر على إنكار كل ما يتحدى أويعطل نظامها السائد العقلانى (الذكورى) ومصادرتة.

المكان-الزمان

إذا كان التحدى الذى مثلته النسبية لنظرية المعرفة، أو للمناهج التى بها نحصل على المعرفة، قد أسهم فى التجريب الذى مارسه كُتّاب الرواية الحداثية على مستوى الشكل وعلى مستوى التسلسل الزمنى، فقد أسهم أيضًا فى طرح بعض الأسئلة الوجودية المتصلة بالطبيعة الجوهرية للوجود والكيونة، بمعنى أن النسبية هنا تعيد تعريف هوية الذات، وجوهر الذاكرة وعلاقتها بالتاريخ. ومن أكثر الإشارات صراحة إلى هذا التحدى الحداثى للنظريات التقليدية المتسلطة حول الوجود الإنسانى هو الباب الخاص بـ: «إنكا» فى رواية «يوليسيز» الذى وصفه «جويس» بأنه: صقل رياضى- فلكى- ميكانيكى- هندسى- كيميائى لشخصيتى «بلوم» و«ستيفن» (انظر خطابات جيمس جويس: ١٦١). ثم شرح أكثر فى رسالة إلى «فرانك بدجن»:

أعكف الآن على الجزء الخاص بـ: «إنكا» فى شكل مجموعة من الأسئلة الرياضية. فجميع الأحداث عندى قد تحولت إلى معادلاتها الفيزيائية النفسية الكونية... حتى إن القارئ لن يعرف فقط كل شىء، بل سوف يعرف كل شىء بأكثر الطرق جرأة، وأكثرها هدوءاً، من ثم سيصبح «بلوم» و«ستيفن» أجساماً سماوية، تهيم فى السماء مثل النجوم التى إليها يتطلعون (خطابات جيمس جويس: ١٥٩-٦٠).

بطريقة ساخرة تحاكي الحكاية قبل الأخيرة من رواية يوليسيز («إنكا») وهى ختام الجزء الخاص بشخصيتى ستيفن/ بلوم فى الرواية، والذى يعيد عرض الأحداث التى حدثت خلال اليوم، وتناقش نظريات مختلفة تتناول بالتفسير وجود الإنسان وعلاقته

بالكون، وهى نظريات بعضها متسق مع الفهم المستقر، ولكنها نظريات متباينة ولا تشبع هم الإنسان للفهم فى الوقت نفسه. لم تشر الرواية إلى «أينشتين» لأنها كُتبت فى عام (١٩٠٤)، رغم أن «بلوم» - على سبيل المثال - لديه معرفة بنظريات السلف واكتشافاتهم فى الفلك والنشوء والارتقاء والرياضيات الفيزيائية. على أن «جويس» الذى كان قد هجر تقنية المونولوج الداخلى التى استخدمها فى الحكايات الباكورة، لم يقصر نفسه على حدود الرؤى الباطنية، وإنما أصبح - من خلال بنية السؤال / الجواب القائمة على طرح مجموعة من الأسئلة - قادرًا على عرض قناعات «ستيفن» و «بلوم» وآرائهم المتباينة، والتساؤل عن خلفيات هذه المعتقدات من خلال الصوت الهادئ المحايد للراوى / السائل. يتحرك السرد بثبات بين البؤرة المصغرة التى تمثلها شخصيتا «ستيفن» و «بلوم» وهما يسيران إلى شارع «إيكليز»، ويشران الكوكاكولا فى المطبخ، إلى النظريات الكبيرة التى يمثلها العلم، والتى يضيع فيها الشخصيتان بين اللامتناهى والكون.

يظهر موقف الإنسان المغرق فى العبيية خلال المنظومة الأرحب التى تطرحها العلوم الطبيعية، بصورة مغرقة فى القسوة فى القطعة الطويلة التى يشرح فيها «بلوم» نظريات جديدة ظهرت فى علوم الفلك والنشوء والجيولوجيا والكوزمولوجيا، وهو يستطرد فى الإشارة إلى مجموعات النجوم فى سماء الليل على مرأى من المسافرين «ستيفن» و «بلوم»، ومن مجموعات النجوم يمشى إلى:

تأملات لتطور فى تزايد مستمر: فى القمر الخفى فى أول الشهر القمري، واقتربه من الحضيض القمري: فى الاغبرار المتألق المطلق لدرب التبانة التى لم تتكشف بعد، يراها بالنهار مرصداً يوضع عند الطرف الأسفل لعمود أسطوانى رأسى طوله ٥٠٠٠ قدم غائر برمته من سطح الأرض ناحية مركزها: فى الشمعى البليانية (أشدها تألقاً فى مجرة الكلب الأكبر) على بعد ١٠ سنوات ضوئية (٧٥,٠٠٠,٠٠٠,٠٠٠,٠٠٠)، ويفوق حجمه ٩٠٠ مرة حجم كوكبنا: فى السماك الرامح: فى حركة الاعتدالين: فى الجوزاء (كوكب الجبار) بحزامها وشموسها الست والسديم الذى يمكنه أن يحتوى على ١٠٠ مجموعة شمسية بحجم مجموعتنا: فى كواكب جديدة فى حالة سبات أو نشوء مثل المستعمر

عام (١٩٠١): في مجموعتنا الشمسية التي تندفع نحو كوكبة الجاثي: في التغير الظاهري في مواقع الأجرام السماوية في الانحراف الاختلافي منظرى فيما يُسمى بالنجوم الثابتة وهى في الحقيقة في حركة دائبة منذ أحقاب بعيدة يصعب قياسها لانهاية لها والتي تحير حياة الفرد التي متوسطها سبعون عامًا بالنسبة لها، وكأنها جزء اعتراضي متناهى الصغر (بوليسيز، ٨١٩). (٥)

ومن ضخامة الكون الزمكانية اللانهائية إلى تاريخ الكوكب المحدود نسبيًا والمستعصى على الفهم أيضًا هو واثباته:

في دهور الأحقاب الجيولوجية المسجلة في طبقات الأرض: فيما لا يعد ولا يُحصى من الكائنات العضوية الدقيقة الحشراتية في تجاويف الأرض وتحت الصخور المتحركة وفي القفير والركام وفي الميكروبات والجراثيم والبكتريا والعصبات والحي النوى: وفي ما لا يُحصى من تريليونات بليونيات مليونات الجزئيات التي تدرك بالחס، والتي تتجمع بطريق الألفة الاتحادية لذراتها في رأس دبوس واحد: في عالم المصل البشرى الذى تتكوكب فيه الكرات البيضاء والحمراء هى ذاتها عوالم من الفضاء الخاوى تتكوكب فيها أجسام أخرى، كل منها صائرة إلى عالم يتكون من أجسام قابلة للتجزؤ إلى أجسام كل منها قابل للتجزؤ بدوره إلى أجزاء يمكن إعادة تجزئتها إلى مكوناتها، ويستمر تناقص المقسوم والمقسم دون تقسيم فعلى حتى إذا استمرت العملية إلى حد كاف، لا نصل إلى أى شيء فى أى مكان (٨١٩-٢٠). (٥٥)

هذا الشريط نفسه في ذكر هذه الأنساق الوجودية التصنيفية، والتي تشي عند المقارنة برفض أنساق مشابهة، يجعلها تبدو خالية من المعنى، كما يعنى «جويس» ضمناً، والقارئ يرتاب. ولكن هذه الأنساق الوجودية التي ذكرها «جويس» ربما - وهو الأهم - تعجز عن الإجابة عن السؤال الكبير الذى يطل من خلف هذا الأسلوب الحوارى، وهو: ما أصل الوجود؟ ومهما عاد الإنسان بخياله فى الزمن، ومهما كانت نظره للمكان

(*) نقلنا هذه الفقرة من ترجمة طه محمود طه لرواية "يوليسيز" والتي سهاها "عوليس" رغم أن حرف العين لا يوجد فى الأصل الإنجليزى (ص: ٦٧٧ الدار العربية للطباعة والنشر عام ١٩٩٤)، مع بعض التصرف اليسير جدًا (المترجم).
(**) فى المرجع السابق أيضًا ص: ٦٧٧-٦٧٨ (المترجم).

محدودة، فإن عملية الانقسام ستستمر في عدمية اللامحدود. إن «النهاية المنطقية» (٨٢٣) والتي تُشتق من إنجاز «بلوم» لتفسيراتها المتباينة، إنما توصف بلغة توحى بنظرية محدودة اللامحدود في عالم «أينشتين» المتصل بقصة الجاذبية، تقول الفكرة:

لامتناهية يمكن بالمثل تأويلها على أنها متناهية بإبدال افتراضي محتمل لجسم أو أجسام تساويها أو تختلف عنها في الحجم: إنها حركة لأشكال وهمية ثابتة في الفضاء، ويُعاد تحريكها في الجو: ماضٍ قد يكون توقف كحاضر قبل أن يبدأ مشاهدوه في المستقبل في الدخول في حاضره الفعلي الكائن (٨٢٣).^(٥)

هنا يخلط الكثير من القراء الذين لم يتخصصوا في الفيزياء بين النسبية والنسبية، في حين يجد «جويس» متعة في اضطراب القارئ بين تلك الأشباه الخادعة، ومن هنا ربما لا نستغرب استعراض النظريات التي تتصل بالوجود الإنساني في «إيكّا» بوصفها نظريات متعلقة بأهداف نسبية للتأكيد على نظرية النسبية نفسها. المهم أيضًا أن نقول إن نسبية «جويس» لا تنكر المعنى الإنساني؛ فعندما يقوم «ستيفن» - على سبيل المثال - بتعريف نفسه بشيء من الميل إلى الفكر المجرد، بأنه «حيوان عاقل واع يتحرك من المعلوم إلى المجهول... بين عالمه الصغير والكون الكبير المنشأ على لايقين فراغ لا مهرب منه»، فإن تأكيد هذا يواجه كبرياء «بلوم» حيثثُ (فبعد أن ترك مفاتيحه في المكتب كان عليه أن يعتلى الأسوار ويتسلل إلى الداخل من خلال باب الخدم)، وبوصفه مواطنًا منافسًا منافس لا يحمل أية مفاتيح الآن مضى في طريقه مفعماً بالحماس، يريد أن يتقل من المجهول إلى المعلوم عبر لايقين الفراغ» (٨١٨). إن «جويس» يصور واقع الإنسان المعيش في علاقته بتعقيدات هذا العالم اللامحدود من خلال جهود «بلوم» الملموسة، المقاومة لعبثية الوجود في منظومة كبرى تتشابك فيها الأشياء، ومن خلال إصراره على أنه في داخل هيكل الحياة الاجتماعية المحدود، تمكن من وضع نفسه في فضاء المطبخ المحدود. «بلوم» هو «أوديسيوس» العصر، يصل، أخيراً إلى البيت، ولكنه وهو يرقد على فراشه مع «مولي»، أصبح جزءاً من حركة أرحب متواصلة النشاط: «اجتمعاً يالْف كل نفسه والآخر. دفعتهما الحركة ناحية الغرب وناحية الأمام وناحية الخلف، حركة الأرض السرمدية، عبر طرق لا تكف عن التبدل، وفضاء لا يمكن أن يتبدل» (٨٧٠).

(٥) في المرجع السابق أيضاً ص: ٦٧٩ (المترجم).

بينما تعنى نسبية «الزمكانية» أن التزامن مستحيل بالنسبة إلى المراقب، فإن لها تأثيراً عكسياً عند المسافات الزمنية الموهلة في الطول؛ حيث تبدو الأحداث التي تفصل بينها الأيام والسنون، كأنها حدثت معاً؛ انظر - مثلاً - إلى الضوء الذي ينطلق من أقرب النجوم، إنه يستغرق السنين الطوال لكي يصل إلى النقطة التي نراها منه على الأرض في الوقت الراهن. ترى «ريتشاردسن» أن لامتناهى الزمكان متعدد الأبعاد قدم النموذج على تمدد الوعي الفردي. كتبت «ريتشاردسن» تصف إمكانات الاستعارة «الأيشتاينية»:

أليس من الغريب أن تتخيل نفسك بقعة لامتناهية فوق بقعة تسافر عبر الفضاء، وأنت رغم ذلك قادرٌ على التقدم والتقدم، على السفر بإيقاع أسرع من الضوء، عبر مسافات لا يهيك بعدها، وأن الكون - على سعته وحجمه الكبير - أصغر من أن تستجن فيه وعيك، وأن الأشياء مهما بعدت في مسافات الزمن، تستطيع تجاوزها والوصول إلى منطقة ما، ربما مركز ... فمن أي نبع أتى، أو تدفق، أو فاض، أو أشرق، أو سسمه ما تشاء، هذا الذي يحفظ للأشياء حركتها؟ (خطابات «دوروثي ريتشاردسن»: ٥٤٩).

غازلت «وولف» فكرة مشابهة في روايتها «أورلاندو»، مستخدمة فانتازيا سفر الزمن الفيزيقي لكي تكتب السيرة الزمكانية لبطلتها على امتداد فترة أربعمئة عام. ترى وولف أن النظرية العلمية لا توحى فقط بتمدد وعي الفرد، ولكنها توحى أيضاً بوعي تاريخي متواصل يمتد من أيام أجدادنا إلى اللحظة الحاضرة. ولكنها - في الوقت نفسه - ترفض الدفاع عن تجاوز أهمية الزمن المعيش في الفضاء الاجتماعي في إطار التجربة اليومية المشتركة. اقرأ الفقرة التالية التي تتحرك فيها «أورلاندو» عبر الزمن وصولاً إلى اللحظة الحاضرة:

كان النطق الذي لانهية لطوله، والذي يبدو أنها تسافر عبره مئات من السنين، يتسع؛ انهمر الضوء فيه؛ اضطربت أفكارها على نحو غامض ... كانت تسمع كل همسة أو طقطقة في الحجرة، حتى تحولت دقائق الساعة الكائنة على رف المستوقد أشبه بطرق الشواكيش. وما مرت ثوان معدودة حتى ازداد نور الحجرة بهاءً وصفاءً، وحتى استطاعت أن ترى كل شيء بوضوح، وحتى

علا صوت دقات الساعة فأصبح أشبه بانفجار مهول انطلق من أذنيها. قفزت «أورلاندو» كأنها تلقت ضربة عنيفة على رأسها. تلقت عشر ضربات على رأسها. كانت الساعة العاشرة صباحًا في الواقع. وكان التاريخ الحادى عشر من أكتوبر من سنة (١٩٢٨)، وكانت هى اللحظة الحاضرة. (أورلاندو، ٢٨٤).

فى البداية كانت «أورلاندو» محاطة بالظلام الدامس؛ لأنها حين أرادت عبور الزمن كان عليها أن تكون أسرع من الضوء. لم يصل إليها الضوء، ويحيطها من جميع الجوانب إلا بعد أن وصلت إلى وجهتها التى أرادتها. وعندما استمرت فى إطار النسبية مع العالم من حولها، كانت الساعة وكتاب التقويم يؤكدان وجودهما، يذكرانها بهيمتهما الاجتماعية كما يفعلان عبر الرواية، فى حين يسعى الراوى أو «أورلاندو» نفسها إلى تحدى حدود الزمن المعتاد. ربما كانت «وولف» الفنانة المبدعة قد مسها هوس الاستعارات المقتنصة من النسبية الكونية، ولكن «وولف» المؤرخة الواقعية تتذكر أنه للعين العادية ستظل خبرة الزمان والمكان خبرة ثابتة مطلقة فى جميع المقاصد والغايات. كل ما كان يشغل تفكيرها فى الحياة الواقعية وكيفية تمثيلها من خلال ما تكتب هو كيف تجد التوازن بين هذه الجوانب المتناقضة فى تلك الحياة الواقعية. «الآن: هل الحياة بهذه الصلابة؟ هل هى بهذا الغموض؟ أم هى متقلبة فى واقع الأمر؟ تساءلت فى مذكراتها فى يناير من عام (١٩٢٩)، وبعد شهرين من صدور رواية «أورلاندو»:

كل ما كان يشغل تفكيرها فى الواقع وتمثيله عبر ما تكتب هو: كيف توازن بين تلك الجوانب المتصارعة للواقع. «الآن: هل الحياة صلبة جدًا أم هى متغيرة جدًا؟» سألت أيضًا فى يومياتها فى يناير (١٩٢٩):

يحيط بى المتناقضان، إحاطة متصلة لا تنقطع، ولن تنقطع، أسافر إلى قاع العالم، وأستمر فى ذلك وأصر عليه فى هذه اللحظة. هو موقف انتقالى أيضًا، موقف قابل للتغير، موقف شفاف ... ربما رغم أننا نتغير؛ يجرى كل منا وراء الآخر، نجرى بسرعة، بسرعة، إلا أنه يعقب كل منا الآخر، ولا نتوقف - نحن البشر، ونستعرض الضوء فى الطريق. ولكن ما هو الضوء؟ (يوميات وولف ٣: ٢١٨).

كان الضوء الذى أثبتت فيزيائيات «أينشتين» أنه الشيء الوحيد الثابت والكونى فى النسق الزمكاني، مركزياً فى خطة «وولف» لروايتها الجديدة، «فراش العث» التى تستحضر فيها صورة الحشرات الشفافة التى تنجذب جماعاتها نحو الضوء، ولكن «وولف» غيرت العنوان إلى «الأمواج» عندما اكتشفت أن حشرات العث كائنات ليلية ولا تطير فى النهار، وكان العنوان الجديد من وحي حقيقة مفادها أن الضوء كان شكلاً من أشكال الأمواج الكهرومغناطيسية، كذلك اكتشفت أهميته فى عالم الفيزياء الجديدة. وفى أثناء كتابة تلك الرواية وتطورها بثت فيها «وولف» استعارات روحية واستعارات مستقاة من العلوم الحديثة. حدثتنا «وولف» عن ديوان مهم من الشعر الصوفي همت بكتابته، وذلك فى مذكراتها المؤرخة فى مارس (١٩٢٧)، فيه كانت تنوى تقديم الزمن مختصراً فى مجرى ضيق ولكنه واضح الوضوح كله» (١٣١)، وهى صورة توحى بمشهد الزمن المسافر فى «أورلاندو» وظاهرة أشعة الضوء العلمية. وفى يونيو من عام (١٩٢٧) انضمت هى و«ليونارد» إلى الجموع التى سافرت إلى شمال يوركشاير لمشاهدة أول كسوف كلى للشمس منذ مائتى عام. وصفت التجربة بعد ذلك بأنها أشبه بالانطفاء الروحي: «لقد رأينا العالم وهو ميت. كان ذلك فى قدرة الطبيعة لا غير» (اليوميات ٣: ١٤٤). فى لحظة كسوف ضوء الشمس بدا إيقاع الأمواج (سواء أمواج الأضواء الكهرومغناطيسية، وهى تمثل عند «وولف» إيقاع الحياة الباطنية الذى لا يتوقف، أو الذاكرة «البرجسونية») كأنه يتوقف تماماً. وكان وصفها للظلام المفاجئ، وتحول المشاهدين إلى أشباح تتطلع إلى السماء، والإحساس بجمال قادم من العالم الآخر فى الضوء المتراجع بعد الكسوف، متمثل فى شخصية «برنارد» حين تساءل: «كيف عاد الضوء إلى العالم من جديد بعد هذا الكسوف الكلى للشمس؟ وكيف نصف العالم وقد رأيناه دون روح؟ (الأمواج: ٢٣٨-٢٣٩).

وفى عام (١٩٢٨) رأينا من يصف الرواية بأنها «كتاب صوفي مجرد لا يرى بالعين» (يوميات ٣: ٢٠٣). وفى مايو (١٩٢٩) تعلن «وولف»: «لا أسعى إلى أن أحكى قصة... وسوف أستغنى عن المكان وحتى الزمان» (٢٢٩، ٢٣٠). وهى تتخيل أن تنطلق على لسان شخصيات مستقلة، يحيط بها عالم منبت الصلة عن الواقع، تحيط بها الأمواج الشبحية» (٢٣٦). وفى أكتوبر نسمعها تقول: «لم يحدث فى حياتى كلها أن هاجمت خطة كهذه الخطة الغامضة ولكنها المتقنة؛ فكلما اختط قلمي سطرًا تساءلت عن

علاقته بما يليه» (٢٥٩)، وفي نوفمبر كتبت عن همها في البحث عن معادل بشرى يمثل حركة الأمواج المستمرة: «أنا مقتنعة بأننى على حق عندما أبحث عن محطة تصل إليها شخصياتى في مواجهة الزمن والبحر- ولكن يا إلهي! ماذا يحول بينى وبين ذلك، وكيف السبيل إلى ما يقنع؟» (٢٦٤). ومن ضمن هذه المحطات شخصية «بيرسفال»، وهو بوصفه شخصية تمثل المثال الوضعى السابق للوجود، يوفر نقطة مرجعية للحوارات الذاتية للشخصيات الست الأخرى ومفهوماتهم النسبية للعالم. وفيما هم ينتظرونه في المطعم نجد أن «نيفيل» - مثلاً - يعتقد أنه «بدون «بيرسفال» لن تكون هناك قوة؛ فنحن ظلاله التى تمسح على الأرض، أشباح جوف تتحرك مغلفة بالغموض دون جوهر» (الأمواج: ١٠٠). وعندما يصل «بيرسفال» يلتصمون في الحال في كلي متوحد، تتحول اختلافاتهم إلى أسباب للصلات بينهم، يوصفون في كثير من الأحيان بالمقارنة مع الشمس، فهم يشيدون صورة وجودهم - مثل النظام الشمسي - على أساس وجوده الجسدي، وبعد موته يجب عليهم العودة إلى تكييف أوضاعهم. يقول «نيفيل» فيما يشبه اليأس: «ذهبت أنوار العالم» ثم يتذكر وصف «وولف» لآثار ما بعد الكسوف، أوه! لأمزقن هذه البرقية بين أصابعي - لأسمحن لنور العالم بالتدفق من جديد» (١٢٤). ويلاحظ برنارد: «إحساسى به أنه كان يجلس هناك في الوسط، اليوم لم أعد أذهب إلى هناك. المكان خالٍ من الناس» (١٢٦). وفي آخر عام (١٩٣٠)، عندما كانت «وولف» تفرغ من كتابة روايتها، قامت بتسجيل مناقشة بينها وبين «لايتون سترافي» وصهرها «كلايف بل» حول كتاب «جيمس جينز» المعنون بـ: «الكون الغامض» تقول معلقة: «يتحدث الكتاب عن لغز الكون، هل يكشف عن هذا اللغز النقاب؟ ثم تقول بشيء من الجدية: «هل يُهاط اللثام فجأة عن الإيقاع في النثر» (يوميات ٣: ٣٣٧). وبعد مضي أربعة أيام، وفيما كانت تكتب مناجاة برنارد الأخيرة، تسبح بفكرها: «الفكرة الرئيسية، الجهد، الجهد، هو المهيم: وليست الأمواج. والشخصية: والتحدي. ولكنى لست على يقين من التأثير من الناحية الفنية؛ لأن الاتساق قد يحتاج إلى تدخل الأمواج في النهاية حتى تنتهى إلى خاتمة معقولة» (٣٣٩). هنا - كما حدث في «يوليسيز» - تواجه العلاقات المركبة بين الكون «الوهمي» وأمواجه «الوهمية» تحدياً تمثله شخصية بشرية لها أولويات. إن برنارد يرتاب في «ثبات الموائد، يرتاب في حقيقة الأشياء كلها»، إن الفنان يرفض - في النهاية - تفسيرات العلم، في رأيه لا تكفى لتفسير الواقع المعيش،

«إنه يعكف على فهم أسرار الأمور» (الأمواج: ٢٤٣). مثلما يفعل «ليوبولد بلوم»، إزاء الكون المجرد، يعيد التأكيد على الواقع، واقع الحياة اليومية: «حلقت ذقتي، وغسلت وجهي، ولم أوقظ زوجتي، تناولت الإفطار، ووضعت قبعتي على رأسي، وخرجت ألتمس رزقي. بعد الإثنين يأتى الثلاثاء» (٢٢٣). يزعم أيضًا أن مهمة الكاتب الأساسية هي كتابة قصة يستقيها من حياة البشر؛ «فعندما لا توجد القصص، فما النهاية، وما البداية؟» (٢٢٣). يفضي هذا كله إلى بنية تشبه البنية الزمكانية في العلاقات والاحتمالات السردية في الوعي البشري، أو التعبير الواعي عن ديمومة «برجسون» والذاكرة الخالصة. «من هنا عندما جئت لأجلس على هذه المائدة، وأكتب بيدي هاتين قصة حياتي وأضعها بين يديك عملاً كاملاً لا يشوبه نقص، كان على أن أستدعى أموراً من جوف السنين، وأغوار الذاكرة، بعدت بها المسافات في حياة هذا أو ذاك، وأصبحت جزءاً منها؛ أحلام ربها، وربما أمور تحيط بي ... حياة لم يبق منها غير الظلال؛ أو نفوس لم تُولد بعد» (٢٤١).

ما قبل التاريخ والذاكرة الثقافية

كانت الحربان العالميتان هما اللتان اختطتا مسار الرواية الحديثة، وهما اللتان دمرتاهما النصف الأول من القرن العشرين: فمن عام (١٩١٩) عندما بدأت رواية «بوليسيز» في الصدور مسلسل في مجلة الـ: «تل ريفيو»، كتبت «وولف» كتابها المعنون بـ: «الرواية الحديثة»، وأصدرت «ريتشاردسن» أكثر كتبها إثارة للجدل، وأكثرها تجرياً على مستوى البنية السردية، وهما كتابي: «التنفق» و«الفترة الفاصلة»، وحتى عام ١٩٣٨/ ٩ حين كتب «جويس» كتاباً بعنوان: «عمل قيد الإنجاز» والذي ظهر في النهاية تحت عنوان: «مأتم فينجانز»، وكتبت «وولف» كتاباً بعنوان: «بين الفصول» (١٩٤١)، وصدرت «رحلة حج» في طبعة كاملة مجمعة. كان العقد الأول من القرن العشرين مشغولاً بالآلام التي أحدثتها الحرب العالمية الأولى، وهي آلام ثقافية ونفسية في المقام الأول، وكان مشغولاً بتأثير هذه الآلام على أنشطة الذاكرة والتمثيل (هاينز، ١٩٩٠، وتيت ١٩٩٨، وشيري ٢٠٠٣)، في حين وجدنا كيف كان العقد الثاني من ذلك القرن يفيض بالتهديدات الألمانية حين كان الألمان يهددون بغزو الدول الأوروبية واندلاع

حرب أخرى، فاتجهت الأنظار إلى الماضي الرحب الغنى بالتراث القومى والثقافى. ففى «يولسيز» و«المسز دالاي» - كما رأينا - استخدم جويس و«فرچينيا وولف» من المشاهد الحياتية فى مدينتى دبلن ولندن أحداثاً وأمكنة مطايا لاستكشاف وعى الفرد وذكرياته التى يخترنها فى ذهنه. وفى «مأتم فينجانز» و«بين الفصول» وجدنا التركيز على الوعى الإنسانى الكونى الفطرى، وعلى تاريخ طويل من الوجود المتكئ إلى ذاكرة أيرلندا وإنجلترا الثقافية. كلاهما يتناول السرديات التاريخية المهيمنة التى تتشكل بها الهوية القومية الثقافية وبها تعيش، والعداء المستمر، وكذلك الرغبة فى الاضطهاد الكامنة لدى الطرفين، استكشافاً لإمكانات الفن (مع الشك فى جدواه) للحد من هذه الرغبات، أو إعادة كتابتها، أو الحد منها. لم يكن «جويس» و«وولف» من القوميين المتعصبين لقوميتيهما، بل كانا يعدان نفسيهما من المنفيين الذين بعدت الشقة بينهما وبين قيم بلديهما. فلقد أثر «جويس» أن يتعد، على مستوى الجسد واللغة، عن هيمنة الاستعمار البريطانى، والانبطاح الثقافى الذى مارسه القومية الأيرلندية، رأينا ذلك فى اللعب الغريب فى القاموس الثرى الذى استخدمه جويس فى «مأتم فينجانز» استمراراً للثورة التى عبر عنها الشاب «ستيفن ديدالس» فى «صورة الفنان شاباً» فى مقابل اللغة الإنجليزية:

اللغة التى يتحدث بها هى لغته قبل أن تكون لغتي ... لغته، مألوفة لديه وغريبة لدي، ستظل فى نظرى دائماً خطاباً مكتسباً. لم أسهم فى صناعة مفرداتها، وحتى لم أقبل هذه المفردات. صوت يكاد يحجم عن نطقها (صورة الفنان شاباً: ١٨٩).

لقد هتف «جويس» نفسه مرة يقول: «أريد لغة تعلو على كل اللغات، لغة تكون سائر اللغات فى خدمتها»، وهو يمضى قائلاً: «لا أستطيع التعبير عن خلجات نفسى باللغة الإنجليزية دون أن أنطلق فى ذلك من تراثى الخاص» (انظر: إلمان، ١٩٨٢: ٣٩٧). ورأينا كيف ساوت «وولف» النزعة الوطنية الإنجليزية بالنزعة الاستعمارية والعسكرية البطيركية، فتعلن فى كتاب لها بعنوان: «ثلاثة جنهات» (١٩٣٨) قائلة: «أنا كامرأة لا وطن لي. أنا كامرأة لا حاجة لي إلى وطن محدد. أنا كامرأة وطنى هو العالم أجمع» (انظر: «حجرة تخص المرء وحده»: ٣١٣). رأينا كيف جعل الكاتبان (جويس وولف) ههما فى إصلاح الماضي، وتحريره من هيمنة التاريخ الاستعماري البطيراري، وهو هدف يزداد أهمية مع كل عمل روائى يصدر عنهما.

بدأ «چويس» يكتب روايته «مأتم فينجانز» في أوائل العشرينيات من القرن العشرين، لتصدر مع البدايات الأولى للحرب العالمية الثانية، وهى ضرب من السرد الحالم الذى تدور أحداثه فى الليل، ومن خلال الأحداث تطفو على السطح المحتوى المكبوت للوعى البشرى الجمعي، ليتضاد تضاداً مباشراً مع السرديات القائمة على وعى الفرد المستيقظ فى النهار الذى نجده فى «يوليسيز». كانت النتيجة أن استغنى «چويس» عن الشخصيات المستقلة استقلالاً واضحاً فى المعنى الذى نجده عند «ستيفن بلوم»، فقد استبدل بالأنا الفردية الواعية سلسلة من الرواة («هسي»، وزوجته «ألب» وولديهما «شم» و«شون») الذين يخضعون هم أنفسهم لعملية تحول. أضف إلى ذلك أنه من الناحية الأسلوبية - كما حدث فى الحوار الداخلى الذى استخدمته «موللى بلوم» - احتاج إلى رفض المعايير والأعراف اللغوية. أخبر «چويس» الكاتب والمحضر الأمريكى «ماكس إيستمان»: «عندما كنت أكتب فى صحبة الليل، لم أستطع حقيقة، أو أحسست أنى لم أستطع حقيقة استخدام المفردات بترتيبها العادى، وعلاقاتها العادية؛ فقد كان استخدامها بهذه الطريقة، وعلى هذا النحو الاعتيادى، لا يعبر عن أحداث تجرى فى الليل، فى مراحلها المختلفة - الوعى هنا نصف وعى، وقد يصبح لا وعياً» (إلمان، ١٩٨٢: ٥٤٦).

يؤكد «چويس» فى «مأتم فينجانز» أن الطريق الذى يسلكه الوجود الإنسانى يكرر نفسه؛ وهو أمر ظاهر فى الرواية من خلال قصة «آل إيرويكلر» فى «دبلن»، وظهور خرافات وأساطير وروايات تاريخية ونوادر. ورغم التفاصيل الدقيقة فى هذه الروايات فإنها تخضع جميعاً لنمط عام: سقوط من تناغم أصلى إلى معركة تتكرر كثيراً بين إرادات متعارضة. لا يقدم التاريخ المعتمد، ولا الرواية المعتمدة التى تعبر عنه، حقائق موضوعية كما يزعمان، ولكنها يقدمان سرداً وهمياً لأحداث التقدم البشرى (كما يرويه المنتصرون «المتمدنون» تحديداً)، تُجمع فيها - أو تُسكت - تلك الدائرة الكونية للصراع والعنف الكامنة تحت خرافة التقدم الغربى المطرد.

فى رواية «مأتم فينجانز» يتيح چويس الفرصة للماضى الفوضوى المرتبك، الذى لا يزال مستقراً داخل اللاوعى، أن يشوه الأعراف المرجعية للتاريخ والرواية واللغة نفسها. حدث ذلك فى «يوليسيز» عندما صُورت هذه المفردات على خلفية الشقاق

بين الذكر والأنثى، حيث يمثل الأول رغبة في الهيمنة الاجتماعية والجنسية والسياسية واللغوية، وعلى النظام الاجتماعى كله، وتمثل الأنثى توافقاً متصلاً وتغيراً مستمراً. «مأتم فينجانز» كتاب ليلي يخضع لأخلاقيات الطرف الثاني: أخلاقيات الأنثى، فيها يحمل «جويس» على التاريخ الغربى المرجعى من خلال تلك العناصر التى تجاهلها التاريخ نفسه بوصفها من الممنوعات التى لا يمكن التصريح بها، وفيها أيضاً مزج معقد من الأساليب الفنية، وعنصر الكوميديا المستمد من سرودها التاريخية القصصية الفلسفية، ومن اللغة. عند مقاومة نوع السرد التقليدى الذى يكتبه المتغطرس «شون» فى رواية «يولسيز» التى كان يسميها كتاب الحياة (مأتم فينجانز: ٤٢٥)، فقصة «مأتم فينجانز» هى قصة ذلك المزور أو سارق الأبحاث «شيم بنهان»، وصف ذاتى لـ: «جويس» نفسه وفي النهاية تجربته «آلب» فى تجسدها لنهر ليفي، تنتقل من صفاء أصلها فى الجبال إلى انقراضها المتلوث المحمل بالأنقاض بينما هى تندفق فى البحر، لتبدأ دائرة وجودها ووجود الرواية أيضاً. «مأتم فينجانز» ليست من تلك الروايات التى لا تُقرأ، ولكنها تحتاج من قرائها أن يتخلوا عن إيمانهم واعتمادهم على «عالم اللغة المتنبه، والنحو المتوارث والنشر التلقائى الذى لا يلوى على شيء» وفى الرواية نجد نصحاً: «إذا أعياك النحو، وستمت الإنجليزية ... فكر فى معدتك».

«جيامبا تيسنا فيكو» (١٦٦٨-١٧٤٤)

معروف أن البناء الروائى فى رواية «يولسيز» مستوحى من ملحمة الأوديسية التى كتبها «هوميروس» لكن بكثير من التصرف من ناحية «جويس»، ولكن «مأتم فينجانز» تستوحى بناءها من نظرية الفيلسوف والمؤرخ الإيطالى «جيامبا تيسنا فيكو» حول دورة التاريخ الإنسانى على مستوى الكون، كان «فيكو» أستاذاً للبلاغة فى جامعة نابولي، كان يرى أن دورة التاريخ البشرى تجلت أكثر ما تجلت فى الميراث الثقافى المتمثل فى اللغة والأفكار والعادات والتقاليد التى تسربت إلينا عبر الأجيال المتعاقبة. وكان يجادل بأنه فى خلال التطور الخاص لجميع الأمم والثقافات، من الممكن أن نضع أيدينا على ثلاث مراحل من التاريخ البشرى فى تطور الحضارة لتحقيق القطيعة مع العصر البربرى: الفترة

الإلهية، فالبطولية، ثم الإنسانية. كانت الفترتان الأوليان بدائيتين وانفعاليتين، حيث كان الإنسان يفسر عالمه من خلال العقيدة الروحية في الخرافات والآلهة، ثم يتقل هذه العقيدة إلى أبطال متخيلين. على أن المسرح البشري، وفيما يزداد الإنسان تقدماً من الناحية الحضارية، يمكن التحكم في انفعاله أو عاطفته لأنها محكومة بتطور العقل وقدرته على التأمل. ومع مرور القرون وتطور البشر يبدأ هذا العقل في الانحيار ليفسح المجال أمام غرائز بربرية وطمع وفساد. واستجابة لأبطال جدد يظهرون فيطورون عقيدة دينية جديدة وبسيطة تبدأ الدورة من جديد. من أهم وأشهر أعمال «فيكو»: «العلم الجديد» الصادر في عام (١٧٢٥)؛ وصدر في طبعة جديدة متقحة ومزينة في عام (١٧٣٠)، وفي طبعة ثالثة في عام (١٧٤٤). كان «جويس» مهتماً بما يكتبه «فيكو» طوال رحلته الطويلة مع الأدب، يلاحظ «ريتشارد إلمان» أن «جويس» كان يناقش كتاب «العلم الجديد» بين عامي (١٩١١ و١٩١٣)، مع «باولو كوزي» تلميذه في اللغويات في «تريست»، والذي قال له مرة أنه يعتقد أن «فيكو» استبق بعض أفكار «سجيموند فرويد» (إلمان، ١٩٨٢: ٣٤٠). وفي عام (١٩٢٦) وبعد أن وجه «هاريت ويفر» إلى «فيكو» كمصدر من مصادر كتابه «عمل قيد الإنجاز» كتب إليها بإصرار: «لا أريد أن أعطي الكثير من الاهتمام لمثل هذه النظريات، لا أريد أن أذهب إلى أبعد مما تعنيه» (خطابات جيمس جويس I: ٢٤١). وبعد مضي عشر سنوات ظل يوصي بقراءة «فيكو» توطئة لفهم أعماله، فهو يخبر الكاتب الدنمركي «توم كريستين» يقول: «قراءة فيكو «تثري خيالي في حين لا يحدث هذا عندما أقرأ «فرويد» أو «يونغ» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٩٣). كان «جويس» مفتوناً بنظرية «فيكو» التي تقول: إن الشعر الذي كتبه «هوميروس» لم يكن يصدر من قريحة رجل واحد، ولكنه كان يمثل - على النقيض - الثقافة الشفاهية المتوارثة عند الشعب اليوناني، وأن شخص «هوميروس» الشاعر قد تردد ذكره في التاريخ ليضرب المثل على قدرة الإنسان البدائي على الإبداع الأسطوري الكوني للأبطال، وربما أسهمت هذه النظرية في قدرة «جويس» على استخدام الأوديسية في «بوليسيز».

كانت «فرچينيا وولف» ترى - وهى التى مارست الكتابة فى أحلك فترات الحرب العالمية الثانية - أن الأمل الإيجابى فى الشخصية الدائرية التى نصادفها فى «مأتم فينجانز»، يبدو مستحيلا. كتبت فى يونيو (١٩٤٠) تقول: «نحن نندفع إلى شفا جرف هاو، وماذا بعد؟ لا أعتقد أن هذا اليوم السابع والعشرين من يوليو سوف يأتى فى عام (١٩٤١)» (اليوميات جزء ٥: ٢٩٩). ثم كانت رواية «بين الفصول» التى كتبتها قبل الحرب الكبرى بستة أسابيع، هجوماً على تاريخ الإرادة الذكورية، وفى الوقت نفسه مرثية للماضى الإنجليزى فى وجه الدمار الشامل المحتمل. استوحت «وولف» شكل آخر رواياتها من رواية «جويس»: «مأتم فينجانز»، الشكل المتكى إلى التشويه الساخر للتاريخ والأدب المرجعى الذكورى الاستعماري المهيمن، هذه المرة من خلال الفعل المفتقر إلى الخبرة، وسرد الأنسة «لاتروب» المجلل بالمألوف والوقار الهزلي، ولكنه السرد البديل لتواصل الماضى مع الحاضر المبتدع من التفاعل بين اللاعبين والجمهور وهم يتذكرون أو يسيئون تذكر شظايا من اقتباسات وإحالات أدبية. ففى أثناء كتابة «بين الفصول» كانت «وولف» عاكفة على قراءة ما كتبه «سجيموند فرويد» حول الغريزة البدائية وذهنية القطيع التى هى خاصية من خصائص سلوك الجماعة البشرية. وكانت «وولف» محبطة غاية الإحباط من نبرة القطعية التى شابت نظريات «فرويد»، وكتبت فى يومياتها: «فرويد» مريبك، شخص مزعج ... فإذا كنا جميعاً عبارة عن غريزة فقط، أو كنا مجرد لاوعى، فما هذه الحضارة التى أنجزناها، والإنسان الذى نريده، والحرية التى ننشدها ... إلخ (اليوميات جزء ٥: ٢٥٠).

سجيموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩)

يطرح «فرويد» فى كتابيه المعنوين بـ: «الحضارة وعيوبها» (١٩٣٠)، و«موسى والتوحيد» (١٩٣٩)، فكرة أن الغضب والاعتداء عناصر طبيعية، أو غرائز بدائية من المستحيل نسيانها، ولكنه تم كتبها بصورة كبيرة لتظل قابعة فى لاوعى الرجل المتحضر. إن الأعمال العنيفة أو المدمرة، سواء ارتكبها فرد أو جماعة، هى نتيجة انهيار الكوابح الحضارية، وبروز هذه الرغبة البدائية للتدمير المتبادل. إن البناء التاريخى للهوية الثقافية، يجادل «فرويد»، كما فعل «جويس» فى «مأتم

فَينجائز»، يتألف من استيعاب القصص والأوهام التي تلجأ إليها الأمم لكي تضيف الشرعية، وتعيد كتابة ماضيها وتبريره، وقبول هذه الأساطير كما وردت بالضبط. وعند صدور كتاب «موسى والتوحيد» استقبله القراء بكثير من الجدل؛ لأن فرويد طور نظريته من خلال اقتراح مفاده أن موسى كان مصريًا لقي مصرعه بأيدي اليهود، وأن العقيدة المسيحية شيدت أسطورة يسوع كمخلص يفتدى نفسه تكفيرًا عن تلك الجريمة السابقة.

وفي رواية «ثلاثة جنينيات» تتبنى «وولف» قضية طرحها «فرويد» في كتابيه، تدلل فيها على أن الغريزة البشرية البدائية التي تميل إلى التدمير، هي نفسها غريزة الإنسان الطبيعية، وأن السرود الوطنية التي تسعى إلى تبرير هذه الغريزة إنما تعبر عن صوت النصف فقط من عدد البشر، وليكن هو النصف المهيمن. وهي هنا تواصل ما كانت تطرحه في كتاب: «حجرة تخص المرء وحده»؛ فهي تريد أن تقول إن عملية إقصاء المرأة من مواقع صنع القرار والسلطة في المجتمع يعني أنهم لم يَكُنْ من صناع الفتن والصراعات، ولم يَكُنْ من ذوى الهيمنة، وبالتالي لم يَكُنْ من صناع التاريخ ولا حتى كتابته كما فعل الرجال. وهي تكتب ما نصه: «نادرًا ما يسجل التاريخ أن إنسانًا من البشر سقط صريعًا برصاص من بندقية تحملها امرأة، أغلب الطيور والحيوانات البرية سقطت بسبب ملاحقة الرجال وليس النساء، بسبيكم أنتم لا نحن» (حجرة تخص المرء وحده: ١٥٨). وهذا في الواقع يطرح إمكانية وجود مخرج من تاريخ لم يعرف غير الدمار، وهذا المخرج هو الاختلاف الجوهرى في الغريزة الأنثوية، أو - كما ترى «وولف» - البديل في التاريخ الاجتماعى والمادى المتجسد في التراث النسوى المنزلي:

نفهم من ذلك حقيقة لا سبيل إلى نكرانها، مقتضاها أننا «نحن» - وأعنى بـ: «نحن» كل كامل مؤلف من جسد وعقل وروح، ومتأثر بالذاكرة والتراث - كيان مختلف في بعض الجوانب الجوهرية عن «أنت»، والذي تلقى تدريبًا جسدًا وعقليًا وروحياً بطريقة مختلفة، ومتأثر بالذاكرة والتراث تأثرًا مختلفًا. رغم أننا نرى العالم نفسه، فإننا نراه من خلال عيين مختلفتين (١٧٥).

عندما كان القرويون يشاهدون الموكب في روايتها «بين الفصول»، كان النساء يشاهدن الوجه العسكرى الذكورى للتاريخ الإنجليزى، وهو المشهد الذى تحتزنه

النساء في وعيهن، وهم - بجهل - يشجعونه ويتعاطفن معه. فنجد أن العقيد «ماهيو» يسأل نفسه: «لماذا أترك الجيش البريطاني؟ وما التاريخ بدون الجيش.. إه؟» (بين الفصول: ١٤١). وها هي زوجته تردد ما قاله بالضبط: «ولم أترك الجيش، فالجيش - كما يقول زوجي - الجيش هو التاريخ؟» (بين الفصول: ١٧٨)، ونرى سيدة أخرى تتخيل أنها يمكن أن تقوم هي بتنظيم حفلة ختامية لهذا الموكب: «حشد ضخمة، جيش؛ البحرية؛ العلم الإنجليزي؛ وخلفها ربا - تتخيل «المسز مايهو» ما يمكن أن تفعله لو كان الموكب موكبها - الكنيسة. على ورق كرتون» (١٦١).

في رواية «ثلاثة جننيات» تتخيل «وولف» مجتمعا من الغرباء، كل هدفهم هو الخط من قدر الشوفينية القومية، ورفض تمجيد العنف، والعمل من أجل السلام والعيش والوفاق. إن النساء اللاتي يشكلن هذا المجتمع - كما تقول - لا يمكن أن يتبنين بلاغة ذكورية قومية:

عندما يقول، كما يثبت التاريخ أنه قال، ويمكن أن يعيد ما يقول: «أنا أحارب لأدافع عن وطننا» ويثير بذلك عندها عاطفة الوطنية، تسأل نفسها «ماذا تعني عبارة «وطننا» بالنسبة لي أنا الغريبة عنكم؟» هنا تستطيع أن تحلل معنى الوطنية في حالتها هذه. تستطيع أن تعرف عندئذ موقف جنسها في مجتمعها، وتصنيفها الطبقي في الماضي. سوف تعرف مقدار مساحة الأرض ومقدار الثروة، وعدد العقارات التي يملكها جنسها وطبقته في الوقت الراهن - ما هي نسبة ما تملكه من مساحة إنجلترا مقارنة بما يملكه غيرها (حجرة تخص المرء وحده: ٣١١).

إن «وولف» هنا تريد أن تقول: إنه بالمعنى الاقتصادي والسياسي «أنا كامرأة لا وطن لي». تريد أن تقول: إن إحساس المرأة بفكرة الوطن - وطنها - يمكن أن يثيره «أصوات طيور الرخ على شجرة دردار، أو طرطشة أمواج على شاطئ، أو من خلال أصوات إنجليزية تدندن بأغاني أطفال»، ولكن ذلك لن يسفر عن إحساس بالتفوق القومي، سيسفر عن «رغبة في إعطاء إنجلترا ما تريد أن تمنحه للعالم كله من سلام وحرية» (حجرة تخص المرء وحده: ٣١٣). تريد «وولف» أن تقول: في «ثلاثة جننيات» إنه لكي يفعل النساء ذلك وجب عليهن أن يارسن «إستراتيجية عدم الاكتراث»، وتجاهل جميع عروض العاطفة القومية، والمدح القومي في الذات، كتجاهل طفل يسعى

إلى لفت الانتباه (٣١٤). مبدأ الصراع نفسه بين استراتيجيات العنف الذكورية البدائية الطفولية، واستراتيجيات اللامبالاة النسوية المتزلية ينتقل إلى زواج «آل أوليفر» في رواية «بين الفصول». فنجد أن «جيلز» يسحق حية وشفدعة حتى الموت («فعل والسلام. فعل هدا من قلقه، وأكد على وجوده» ٨٩)، فإن «أيزا» تزدري أقل أفعال العنف التي يؤكد بها زوجها على ذكوريته، وتتجاهل بجديّة موقفه من مسألة التفوق البطريكي المتحضر:

لم تتحدث معه، لم توجه إليه كلمة واحدة، لم تنظر إليه أيضًا ... ثم فعل «جيلز» ما كانت تعتبره «إيزا» تصرف أطفال؛ زم شفتيه، عقد حواجبه، واتخذ وضع من يحمل مشاكل العالم كلها على عاتقيه، فهو الذى يكسب المال لها لكي تصرفه. تقول بكلمات سهلة لا غموض فيها: «لا .. أنت لا تعجبني» ثم تمضى في القول دون أن تنظر في وجهه، ولكنها نظرت إلى قدميه: «أيها الغلام الصغير الساذج، بالدم الذى يخضب أقدامك» (بين الفصول: ١٠٠).

في «بين الفصول» نرى الطبيعة في بلاد الإنجليز متخيلة، تصورها «وولف» كأنها تبدأ مع بدء الخليفة، وتستمر حتى فنائها، تحمل ندوب استخدامها من قبل البريطانيين القدماء والرومان والإليزابيثيين، وتحمل آثار الحروب النابوليونية، لا تضيف إليها البالوعة الحالية (وهي استعارة ربما تشير إلى قامة التاريخ الإمبراطوري) غير إضافة لا تكاد تذكر. ونرى الكهلة «لوسى سويش» تقرأ كتاب «ولز» المعنون بـ: «موجز تاريخ العالم» عن تاريخ الأرض في فترة ما قبل التاريخ، أو قبل وجود الإنسان، وهو ماضي بعيد لا يمكن تخيله، فيه غابات «الروندون» في «بكايدلي»؛ وحيث كانت القارة كلها - حين لم تكن تقسمها قناة - مساحة واحدة» (بين الفصول: ٨). لوسى لا تقبل الطريقة التقليدية المتدرجة في كتابة التاريخ، التاريخ الذى يتمحور حول وجود الجنس البشرى، لوسى ترى أن الماضى والحاضر والمستقبل حلقات مستمرة ودائرية في الوقت نفسه. أجابت عندما سُئلت هل كان الفكتوريون كما يصورهم المهرجان: «لا أصدق ... أن هؤلاء الناس كانوا موجودين، فقط أنت وأنا ووليام الذين تختلف ملابسنا» (١٥٦).

كتبت «وولف» عن بدايات حملها بالرواية في أبريل من عام (١٩٣٨): «فلتكن رواية عشوائية، أو تجريبية، مؤقتة ... قلت في نفسى: لا تخطئى لها؛ فلتكن مفتوحة على جميع الاحتمالات، ولاستعرضن جميع الأشكال، أمام عقل متعب لن يرض إلا عن أفق مغاير لها جميعاً». فى «بين الفصول» تخلت عن شبح النظرية الذى جعل كتابة المناجاة الأخيرة لـ: «برنارد» فى رواية «الأمواج» مرهقة، وراحت تعبر عن أفكار جديدة على لسان «لوسى سويش» الحاملة وتأملها الهادئ للعناصر المتناقضة للوجود التى سوف تسفر فى النهاية عن انسجام - «إن لم يكن لنا، فلاذن ضخمة موضوعة على رأس ضخمة»، و«ستريفتيلد» الكاهن وتفسيره المتردد للموكب حين يقول: «نحن أعضاء كل منا الآخر. كل منا جزء فى الكل» (١٧٢). وفيما نرى المتدينة «مسز سويش» قانعة بإيمانها بأن الانسجام الكامن فى الكون سوف يكشف عن نفسه فى حياة الروح فى الآخرة، نرى الكاهن يشحن سامعيه بضرورة الاحتشاد فى هذه الدنيا لاستقبال الآخرة، فهو يسأل - فى الوقت الذى كانت بعض الطائرات المقاتلة تجوب الأجواء فى حركة تنذر بالخطر - «هل لنا من الجرأة ما يجعلنا نقصر حياتنا على أنفسنا؟ ألا نعرف بوجود روح ملهمة ... روح متغلغلة ... الأجزاء والشظايا والقصاصات! بالتأكيد يجب أن نتحد؟» (١٧٣). تتمحور رؤية «المسز لاتروب» الفنية فى هذا الجمع بين نفوس الجمهور الواعية المشتتة («نحن المشتتون» تشدو بها ألحان الفونوغراف فى سماء الموكب)، إذا لم يكن للحظة واحدة. على أنه مع انتهاء المهرجان، ساد شعور بفشل ورغبة فى العودة إلى نقطة البداية. ملهمة بمشهد الطبيعة الريفية الإنجليزية فيما الليل يرخى سدوله جاعلا منها أرضاً لا أكثر ... لا تتميز هنا أرض عن أرض» (١٨٩)، بدأت تفكر فى مسرحيتها التالية: «ظهرت المفردات ... كلمات بلا معنى - كلمات رائعة» (١٩١). فى مقال بعنوان: «البراعة الفنية» كتبته للإذاعة فى عام (١٩٣٧)، علق «وولف» نفسها على تواصل الماضى بالحاضر الكامن فى نسيج اللغة نفسها كوسيلة تفاعل: «الكلمات، الكلمات الإنجليزية، مليئة بالأصدا، بالذكريات، بالتداعيات - من الطبيعى أن تكون كذلك؛ فقد كانت هناك على ألسنة الناس، وفى بيوتهم، وفى وشوارعهم، وفى غيظانهم، القرون الطوال. «كانت فى ذلك الوقت تدافع عن قدرة القص الخيالى على التعبير عن حقيقة الوجود، وهى تتساءل: «كيف لنا أن نجتمع بين المفردات القديمة فى ترتيب جديد لتبدأ الحياة من جديد، لتتمكن من خلق الجمال، ولتتمكن من التعبير عن الحقيقة؟»

خلاصة

شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين نقلة نوعية في عالم ميثافيزيقا المكان والزمان شاعت في الخطاب العلمى والفلسفى والثقافى، وامتد أثرها بسرعة إلى الخيال الشعبى الأرحب، طارحاً أسئلة عميقة تتعلق بطبيعة الكون والإنسان الذى يعيش فى هذا الكون. رأى كثيرٌ من الفنانين والمفكرين أن نظريات «برجسون» و«أنشتاين»، بتحديدٍها للحتمية الآلية للنظريات الوجودية التقليدية والعلمية، ممتزجة بالميل الثقافى والسيكولوجى الأوسع نطاقاً إلى تفسيرات العالم المتأثرة بالنسبية، وهى تفسيرات كان لها تأثيرات كبيرة فى العقود الأولى من القرن العشرين. لم يعد العلم يعادى الفن، بل أصبح العلم والفن شريكين فى عملية أرحب تهدف إلى إعادة تشكيل الواقع الحديث بشكل جوهري. أظهرت الفلسفة الجديدة والفيزياء الجديدة أن تدابير الكون أكثر عشوائية مما يُعتقد، وأن وجود الأشياء لا يتكى على حقيقة موثوق بها كما كان الاعتقاد فى الماضى، وهى أفكار تسلل صداها إلى الرواية الجديدة التى راحت تعيد النظر فى شكلها ومضمونها وعلاقتها مع الواقع ما أصبح يُعرف بـ «الواقعية الجديدة». ابتدعت الرواية لغة جديدة مفعمة بأدوات التمثيل المستحدثة، لوضع المعايير الاجتماعية والجمالية موضع التساؤل، والدعاية لـ: «علم» تتصل أسبابه بالعقل الذاتى الذى يستعصى على الاستقصاء، والكون الغامض الذى يستعصى على الفهم؛ فقد سعى كتاب الرواية إلى استنباط طرق جديدة للفهم والتمثيل من خلال الفن للعلاقة بين الوجود المادى والوجود الروحى، وسرعة زوال التجربة المباشرة، وزخم الماضى البعيد. انتقلت الرواية الحداثية من التركيز على «اللحظة الراهنة» فى العشرينيات من القرن العشرين إلى الاهتمام بالتواصل التاريخى فى الثلاثينيات، وصولاً إلى السعى إلى ابتداء فن حدائى لا ينقطع عن ماضيه القريب أو البعيد الذى تتطور من خلاله وتوسع له. كتبت «دوروثى ريتشاردسون» فى ختام الكتاب الأخير من رواية «رحلة حج» تقول: «كل ما نطلق عليه الماضى ملكى أنا، أراه بطريقة جديدة، وأراه بطريقة نشطة مفعمة بالحياة، وهذا الماضى لا يحتمل السكون، ولا يطيق الثبات، فهو يتحرك، يتطور، وينمو مع نمو الفرد» (رحلة حج: ٦٥٧).

بعد «جويس»

كان الجميع يعتقدون أن الرواية وصلت إلى ذروتها في بداية العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، ومن ثم كانوا يعتقدون أنها بدأت في الأفول بوصفها شكلاً أدبياً؛ فقد لاحظ الفيلسوف الإسباني والناقد الأدبي «جوزيه أورتيجا غازيت» أن المحاولات التجديدية الحديثة في الرواية أظهرت وجود إمكانية حقيقية بأن «نوعاً أدبياً ربما استنفد أغراضه»، كتب «أورتيجا» ذلك بعد عامين من تأكيد «إليوت» في عام (١٩٢٣) على أن «يوليسيز» كانت علامة من علامات أفول الرواية كنوع أدبي. يقول «أورتيجا» إن «الرواية ربما تُقارن بمنجم كبير ولكن محدود، قد يجد فيه المبتدئ صخوراً جديدة - شخصيات جديدة، موضوعات جديدة، أو أفكاراً جديدة»، ولكن الكتاب في الوقت الراهن «يواجهون حقيقة مفادها أن ما تركه السابقون للآخرين محدود» (أورتيجا جازيت، ١٩٤٩: ٥٧-٨). لم تكن النتيجة فقط أن المنظور السردى والموضوع الروائى قد تراجعاً، ولكن فعل التنقيب نفسه أصبح أكثر وعياً، وأكثر اهتماماً بالتفاصيل. وكما كتب «برنارد بيرجونزى» عن تلقى الرواية في ذلك الوقت (وضرب مثلاً بـ: «يوليسيز» و«البحث عن الزمن الضائع»): «انظر كيف كانت الرواية الواقعية تُمتدح إلى حد التقديس، فهى الرواية التى يهتم فيها كاتبها بفحص أدق التفاصيل فى السلوك الإنسانى من جميع جوانبه المادية والنفسية والأخلاقية، مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بحدود الاتساق، وعوامل الانسجام» (برجونزى، ١٩٧٠: ١٨).

ومع بداية الأربعينيات من القرن الماضى شهدت الساحة النقدية حركة ارتجاعية ضد المنظور الذاتى والنزعة التجريبية على مستوى الشكل واللغة التى تبنتها الرواية الحديثة، وقاد هذه الحركة الارتجاعية أستاذ النقد فى جامعة كامبردج الدكتور «ف. ر. ليفز» (١٨٩٥-١٩٧٨) حين أصدر مجلة بعنوان: «سكروتنى أو التدقيق»، وكذلك من خلال كتاباته النقدية ذات النزعة الفلسفية التى تخلص إلى أن الأدب العظيم لا بد أن يأخذ على عاتقه دراسة حياة الإنسان من الناحية الأخلاقية والروحية. وفى دراسته المرجعية للرواية الإنجليزية فى كتاب له بعنوان: «التراث العظيم» (١٩٤٨) يستشهد «ليفز» بروايات «جين أوستن» و«جورج إليوت» و«هنرى جيمس» و«جوزيف

كونراد» ويعدّهم أفضل كتاب هذا المنحى الأخلاقي والروحي في الرواية، كانوا - كما يقول - «كُتّابًا كبارًا لم يكتفوا بتجديد إمكانات هذا الفن أمام كتابه وقرائه الجدد، وإنما كانت لهم إضافاتهم القيمة في مجال الوعي البشرى الذى عملوا على تطويره والغوص في أعماقه؛ الوعي قبل كل شىء بإمكانات الحياة نفسها» (ليفز، ١٩٦٢: ١٠): إن التركيز على «الوعي البشرى» أكثر من «إمكانات الفن» يكشف عن المعيار الذى ارتضاه ليفز في أن الأدب منوط بنقل القيم الأخلاقية. ونحن لم نر روائيًا من روائى النصف الأول من القرن العشرين أكثر اهتمامًا بالفهم العادى لفكرة البشرية وإعلائها على الاهتمام المغرق في الفنيات الذى شاع في أدب الصفوة، أكثر من «د. هـ. لورنس»: «فقد كانت ابتداءات «لورنس» وتجاربه... التى أملاها عليه اهتمامه بجوانب الحياة الواقعية، وأكثرها جدية وحاجة إلى التعبير عنها» (٣٥)، وهو على النقيض من «چويس» الذى كتب عنه «ليفز» في مجلة «التدقيق» في عام (١٩٣٣) يقول: «اهتمامه بالكلمات وإمكاناتها يأتى في المقدمة» (ليفز، ١٩٣٣: ١٩٤).

وفىما كان «ليفز» يركز على الإعلاء من قدر «لورنس» على «چويس» بوصفه أهم كاتب روائى في النصف الأول من القرن العشرين، فإن زوجته «ك. د. ليفز» راحت تركز على «وولف» التى قالت إنها امرأة من الصفوة من الناحية الاجتماعية، وكاتبة لها حظ كبير من الذوق الجمالى والفنى، ولكنها أثرت أن تعزل نفسها في البرج العاجى الذى تسكنه الفئة العليا فى حى بلومزبرى. كان تأثير «ليفز» ومدرسته كبيرًا، مما مكّن هذا الناقد من وضع قواعد المرجعية والقيم الأخلاقية التى يهتدى بها القارئون على تدريس الآداب في الإنجليزىة في جميع المراحل التعليمية خلال العقود الثلاثة التى تلت الحرب العالمية الثانية. لم يحدد الجيل الذى عاش بعد الحرب العالمية الثانية حججًا قوية يدافعون بها عن الرواية الحداثيّة وبحثها المتعمق في الوعي واللاوعي؛ فقد كانت معاييرهم أخلاقية واجتماعية في المقام الأول، ومما كتبه الكاتب الروائى «ولسن أنجس» في ملحق التايمز الأدبى في أوائل الخمسينيات من القرن العشرين:

لقد نجحت الرواية الحداثيّة حقًا في إبداع الصورة البصرية الرشيقة، وفي وصف
الشعور الرقيق لشخصياتها، وفي سبر أغوار الوعي الفردى، سواء بالتجريب
على اللغة أو على التحليل الفرويدى، ولكن ذلك كله لم يكن ليعوضنا عن

تلك الخفة التى تعاملت بها الرواية الحداثية حين تجاهلت الإنسان نفسه ككيان اجتماعى، وحين تناولت العلاقات الشخصية بين الناس، وأحاسيسهم فيما بينهم على خلفية تشبه الخواء الاجتماعى (ولسن، ١٩٥٨: viii).

كان هذا الاهتمام بالفرد والتجربة الفردية فى رأى ولسن - وفى رأى لورنس أيضًا - دليلا على انفصال هذا الفرد انفصالا فكريًا وعاطفيًا عن مجتمع يُشعره بأنه مسئول عنه على الأقل فى فترة المراهقة (viii).

وأما شهرة «چويس» فقد أفلتت من تداعيات هجمة النقد الأدبى المناوئ للحركة الطليعية فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، فقد دافع عنه «ريشارد إلمان» والناقد «هيو كتر» (إلمان، ١٩٨٢، كتر، ١٩٥٥)، ومع استفحال نظرية ما بعد البنيوية فى نقد ما بعد الحرب الثانية (هيث، ١٩٧٢، وماك كيب، ١٩٧٩) حين أخذت على عاتقها إعادة قراءة الواقعية التقليدية على أنها بالغت فى النزعة المحافظة على القيم الاجتماعية، والحداثة التجريبية على أنها نص سياسى فى المقام الأول. ومع ظهور الحركة النسوية والنقد النسوى لآليات المرجعية الأدبية المنحازة إلى الرجل، أعيد اكتشاف «وولف» و«ريشاردسن» بوصفهما كاتبين مهمتين فى تاريخ الكتابة الحداثية والنسائية على السواء رغم أن فهمهما فى إطار أنهما كاتبان ينصب اهتمامهما كله تقريبًا على الأسلوب أكثر من الجانب الاجتماعى أو السياسى، لم يجد من يتحداه نقدًا وتفنيدًا؛ ذلك لأن النقد الأدبى النسائى فى أمريكا لم يكن قد تخلّى عن أيديولوجيته المغرقة فى الواقعية (شوالتر، ١٩٧٧، هانز كومب، ١٩٨٢، هانز كومب وسمايرز، ١٩٨٧). تغير هذا كله فيما يتصل بـ: «وولف» تغيرًا جوهريًا عندما تبنى ناقدان مثل: «جين مرقص» و«آلكس زويردلنغ» - بحماس - قراءة أعمالها وأيديولوجيتها قراءة جمالية. تساءل «زويردلنغ» فى مستهل مقال له بعنوان: «فرچينيا وولف والعالم الواقعي» (١٩٨٦): لماذا تم تجاهل اهتمام «فرچينيا وولف» القوى بالواقعية، والمقوم الاجتماعى تجاهلاً يكاد يكون تامًا؟ لماذا استغرقتنا كل هذا الوقت قبل أن نفهم أهمية هذه العناصر فى أعمالها؟ (زويردلنغ، ١٩٨٦: ١٥). فى الوقت نفسه شهدت الساحة النقدية تراجعًا عن النظرية المجردة، وانتشارًا لنقد ما بعد الاستعمار، مما ساعد على إعادة اكتشاف «چويس» بوصفه المهتم بالتاريخ الأيرلندي، وليس الأوروبي (كيرد، ١٩٩٥، ونولان، ١٩٩٥، وآتردج وهاوز ٢٠٠٠، وجيسون ٢٠٠٢).

نستطيع أن نقول إن «جويس» و«وولف» لهما مستهلكين أكثر مما لهما من القراء، ففي خضم صناعة التراث أُعيد «جويس» إلى وطنه بوصفه ابن أيرلندا المعطاء، ليصبح القطب الثقافي الذي يمكن تسويقه كرجل ينتمي إلى أمة أوروبية، وعاصمة عالمية، ظاهرة حقيقة بأن تسعد قلبه لو كان يعيش بيننا الآن (أى: تحول «بلوم» في النهاية إلى بائع يعلن عن بضاعته)، على الأقل لأغراض السخرية. «وولف» بطلة الخطاب المفعم بالسياسة والحديث عن النوع. أصبح لـ: «جويس» الأيرلندى ولـ: «وولف» النسوية أهمية أيقونية في الثقافة المعاصرة تتجاوز هؤلاء الذين قرأوا أعمالهما - ففي احتفالات دبلن (٢٠٠٤) بمئوية يوم «بلوم» (١٦ يونيو) والتي امتدت لأكثر من ستة أشهر، بينما كانت الممثلة «نيكول كدمان» تلعب دور «فرجينيا وولف» المتجهممة في فيلم «الساعات»، بأنف صناعية رغبة في إحكام الدور ومحاكاة أنف الكاتبة. على النقيض من ذلك نجد أن شهرة «دوروثي ريتشاردسن» بوصفها مبدعة كبيرة في تاريخ الرواية أقل قدرة على فرض نفسها، كان تصديرها لطبعة عام (١٩٣٩) لأعمالها الكاملة محاولة للتماس اعتراف متأخر من الناس بدورها في شق طريق جديد في عالم القصص الخيالي. الالتحاق على طريق سرعان ما أصبح أشبه بالطريق السريع المزدهم بالبشر وفي خضم التذكر تذكرت شخصيتين: «الأولى امرأة تمتطي جوادًا مكسو سرجه بقماش فاخر، والآخر رجل يمشى، بعينين مغلقتين كأنه يناجى ربه، ينسج جلبابًا غالي الثمن من الكلمات الجديدة التي بها يكسو القماش المعتم القديم لانهاكه» (رحلة حج ١: ١٠). لم تكن في حاجة إلى أن تذكر أسماءهم. كان «جويس» و«وولف» معروفين بوصفهما علمين من أعلام الرواية الحداثيّة، وأما سعى «ريتشاردسن» الضخم الذي لا ينتهى لتسجيل انطباعات الحياة قد نُسى تمامًا.

وأما رواية «رحلة حج» فقد أخفقت الجهود النقدية التي تناولتها في ترويضها، وإنما ظلت قادرة على إلقاء ظلال الشك على المبادئ التي حددت شكل الرواية الحداثيّة منذ البدايّة، ورافضة للنزعة التي تريد أن تعلّى من شأن الشكل والحيل الفنية على التعبير عن الحياة. كتبت «ريتشاردسن» في نهاية روايتها: «رحلة حج»: «إن ما يُطلق عليه إبداع، أو تحول خيالي، أو غريب، أو ابتداء، إنما يعتمد على الواقع ولا شيء غير الواقع» (رحلة حج ٤: ٦٥٧)، ثم تمضى قائلة: «هل يصح أن نقول: إن كل ما ينتجه الإنسان إبداعًا؟ إن حارقى البخور لا يبدو عليهم أنهم يعرفون أن ما يزعمون أنه عمل

عبقري إنما يقرون بدواخل أنفسهم» (٦٥٧). الإبداع الفني عند «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن» يشمل الفنان والقارئ، الكاتب والمتلقي. سأل «جويس» مرة: «قد يقرأ القارئ يوليسيز، وربما يجد فيها ما لم أكن أقصده، فمن منا المخطئ؟ وهل يعرف الأديب منا ما يبدعه حق المعرفة؟» (باور، ١٩٩٩: ١٠٢-٣).

هوامش

- ١- الأجزاء التي ظهرت في مجلة «لتل ريفيو» ظهرت جميعًا تحت عناوينها الهومرية: تليماكوس، نستور، بروتئوس، كاليبسو، أكلية اللوتس، الجحيم، إله الريح، أكلية لحوم البشر، سلة وكاريدس، الصخور الهائمة، السيرانات، السيكلوب، نوزيكا (وأما الأجزاء التي لم تُنشر فكانت: ثيران الشمس، سرسي، إيبايوس، إيثكا، وبنيلوبي). فيما بعد استبدل «جويس» بهذه العناوين أرقامًا عندما صدرت «يوليسيز» في كتاب بدءًا من عام (١٩٢٢).
- ٢- نُشرت الكتب الأحد عشر الأولى من رواية «رحلة حج» منفصلة: «أسقف مديية» (١٩١٥)، «ركود» (١٩١٦)، «طريق مسدود» (١٩٢١)، «أنوار دوار» (١٩٢٣)، «الشرك» (١٩٢٥)، «أوبر لاند» (١٩٢٧)، «يد دون اليسرى» (١٩٣١)، «أفق واضح» (١٩٣٥)، وأما الجزء الثاني عشر «تل دمبل» فقد أُضيف إلى الطبعة التي صدرت للرواية في أربعة مجلدات (لندن: دنت، نيويورك، نوف، ١٩٣٨)، وهناك الجزء الثالث عشر «نور القمر في مارس» الذي كانت «ريتشاردسن» عاكفة عليه حتى وافتها المنية، ونُشر في الطبعة المنقحة الصادرة في «دنت» عام (١٩٦٧).

مزيد من القراءات

يمكن للقارئ الكريم الرجوع إلى الكتب الآتية لمزيد من المعرفة حول

«جيمس جويس» وإنجازاته الأدبي والنقدي

١- س. كونور، جيمس جويس (بلايساوث: نورثكوت للنشر، ١٩٩٦) يصلح كمقدمة نقدية نافذة ضمن سلسلة «كتاب وأعمالهم».

٢- ر. ديمنغ، جيمس جويس: التراث النقدي (لندن، روتلج، ١٩٧٠). كتاب لا يستغنى عنه القارئ المبتدئ؛ فكتب سلسلة «التراث النقدي» تضع بين يدي القارئ التراث النقدي الذي تركه الكاتب، والمراجعات النقدية التي كُتبت عنه في عصره، وكذلك الرسائل والمقالات واليوميات، مما يسمح لقارئ اليوم الوقوف على الجو العام الذي كان شائعاً في ذلك العصر، والذي أنتج فيه الكاتب ما أنتج من النقد والأدب، وقد صدر هذا الكتاب في مجلدين، يتناول المجلد الأول الفترة بين (١٩٧٠) و (١٩٧٢) ويتناول المجلد الثاني الفترة بين عامي (١٩٨٢) إلى عام (١٩٤١).

٣- ر. إلمان، جيمس جويس (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٥٩، ١٩٨٢)، وهو مجلد ضخيم كتبه «إلمان» يتناول فيه سيرة حياة «جويس» استهله بجملة مفتاحية: «لا نزال نتعلم كيف نصبح من معاصري جويس، ربما نفهم الرجل الذي أراد أن يفهمنا».

٤- س. جلبرت، رواية «يوليسيز» (لندن: دار فيبر وفيبر للنشر، ١٩٣٠)، كتاب عميق التأمل، لا يستغنى عنه من يريد أن يفهم «جويس» وروايته «يوليسيز»، أظهر فيه صاحبه أول مخطط للرواية، كتبه «ستيوارت جلبرت» تحت إشراف «جويس» نفسه.

٥- النساء في أدب جويس، كتاب حرره الكاتبان س. هنكه وي. أنكلركس في عام (١٩٨٢) دار نشر برايتون، في هارفرستر. وهو من ضمن الدراسات الباكراة التي تناولت موضوع النسوية في النقد النسوي المتصل بـ: «جيمس جويس»، يحتوي الكتاب على مجموعة من المقالات النقدية التي تناول رأى «جيمس جويس» في النساء، وتمثيله للشخصية النسوية.

٦- هـ. كِتر، مدينة دبلن في عصر جويس (لندن: دار تشاتو وويندس للنشر، ١٩٥٥)، كتاب مكتوب بأسلوب سلس، ربما أكثر سهولة من أسلوب «إلمان»، ويُعد النقد الذي كتبه «كِتر» من الكتابات الأساسية التي تناولت «جويس» في فترة الخمسينيات.

٧- ب. كايم سكوت، جويس والنسوية (برايتون: هارvester، ١٩٨٤)، وفي هذا الكتاب تتناول الكاتبة أعمال جويس من منظورها هي فيما يتصل بالنقد النسوي. وتتناول أيضًا الآراء النقدية النسوية التي كُتبت حول «جويس» من عام (١٩١٠) وحتى الثمانينيات من القرن العشرين.

٨- ك. لورنس، دليل كامبردج إلى فهم «جيمس جويس» (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٩٠) وهو كتاب موسوعي يتناول أهم الآراء النقدية التي تناولت «جيمس جويس»، اقرأ بصفة خاصة المقال الافتتاحي المعنون بـ: «جويس والنسوية».

٩- هـ. ليفن، جيمس جويس: مدخل نقدي (لندن: فيبر للنشر، ١٩٤١)، وهو أهم الكتب النقدية التي تناولت «جيمس جويس» في ذلك الوقت، وهو كتاب ذائع الصيت، يركز على رواية «يوليسيز» في إطار التراث السردى للرواية الحديثة.

١٠- سي. ماكبي، جيمس جويس وثورة الكلمة (بازنجستوك: ماكميلان للنشر، ١٩٩٧، وطبعة ثانية في عام ٢٠٠٢). وهو كتاب له تأثير كبير في مجال سياسات اللغة في أعمال «جويس». وتشتمل الطبعة الثانية على أربعة مقالات إضافية.

١١- أ. باور، حوارات مع جيمس جويس (دبلن: دار للبيوت للنشر، ١٩٧٤، و١٩٩١)، ويضم الحوارات التي أدارها «باور» مع «جويس» في باريس في العشرينيات، حول كثير من الموضوعات بدءًا من آراء «جويس» نفسه في أعماله إلى آراء غيره من النقاد، وانتهاءً بقضايا أخرى في الدين والسياسة وعلم الجمال.

ويمكن للقارئ أيضًا الرجوع إلى الكتب الآتية فيما يتصل بـ:

«دوروثي ريتشاردسن»

١ - ك. بلومل، التجريب على تخوم الحداثة: دوروثي ريتشاردسن وروايتها «رحلة حج» (أثينا جورجيا: مطبعة جامعة جورجيا، ١٩٩٧)، وهو قراءة ناقدة للنسوية في رواية «رحلة حج»، ومكانة «ريتشاردسن» كاتبة حداثية.

٢ - ر. برايملي جونسون، بعض كاتبات الرواية المعاصرات (لندن: ليونارد بارسونز، ١٩٢٠)، وهو كتاب شيق كونه أول كتاب يتناول بالنقد النساء الكاتبات في العقود الأولى للقرن العشرين، ويشتمل على فصل حول الأجزاء الثلاثة الأولى من رواية «رحلة حج».

٣ - ف. برونفن، فن الذاكرة في أدب دوروثي ريتشاردسن: الفضاء والهوية والنص (مانشستر، مطبعة جامعة مانشستر، ١٩٩٩). ظهرت أول طبعة لهذا الكتاب في ألمانيا في عام (١٩٨٦)، ويَعُدُّه النقد من الدراسات الرائدة في نقد أدب «ريتشاردسن»، يتجاوز الكتابات التقليدية التي ظهرت حول النظرية النقدية النسوية والمتصلة بقضايا النوع في الحداثة إلى دراسة الحيط الظاهراتي في الفضاءات المادية والخيالية، كما تأكدت في تمثيل «ريتشاردسن» للواقعي والنفسي.

٤ - أ. بوكانان، دوروثي ميلر ريتشاردسن: بيليوغرافيا من عام (١٩٠٠) إلى (١٩٩١)، (مجلة الأدب الحديث عدد ٢٤ الجزء الأول عام (٢٠٠٠)، من صفحة ١٣٥ إلى صفحة ١٦٠)، فيه عناوين جميع الأعمال التي كتبتها ريتشاردسن، والمراجعات والكتب التي تناولت أعمالها.

٥ - ج. ج. فروم، دوروثي ريتشاردسن: سيرة حياة (أوربانا: مطبعة جامعة إلينوي، ١٩٧٧)، وفيه معلومات مفيدة متصلة بحياة «ريتشاردسن»، ومقارنة بين حياتها وحياة بطلة روايتها ميريام هندرسن في رواية «رحلة حج».

٦ - ج. هانزكوب، فن الحياة: دوروثي ريتشاردسن وتطور الوعي النسوي (لندن: أوين للنشر، ١٩٨٢)، من أهم الكتب التي تناولت النسوية في أدب ريتشاردسن، وكان سببًا في إنقاذ مكانة ريتشاردسن من الخمول والإهمال النقدي.

٧- ب. كايم سكوت (تحرير)، قضية النوع في الحداثة (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٠)، وهو كتاب يضم الكثير من المقالات التي تناولت السيدات الكاتبات الحداثيات، والكثير من أهم المقالات النقدية التي كتبتها «ريتشاردسن»، والمقال الشهير الذي كتبه «ماي سنكلير» في عام (١٩٨١) بعنوان: «روايات دوروثي ريتشاردسن».

٨- ج. ميفام، «ما لا نستطيع قراءته في أدب دوروثي ريتشاردسن: الأسلوب التصويري والاستراتيجية السردية في الرواية الحداثية» (مجلة الأدب الإنجليزي في مراحل التحول، ٢٠٠٠، العدد ٤٣، جزء ٤، ٤٤٩-٦٤)، وهو مقال رائع يلفت الانتباه إلى الأسلوب التصويري المتغير، ويقدم أيضًا تفسيرات لهذا الأسلوب كما استخدمته الكاتبة في رواية «رحلة حج» بكل أجزائها.

٩- ج. رادفورد، دوروثي ريتشاردسن (لندن: هارvester هويشيف، ١٩٩١)، وهو مقدمة رائعة لأدب ريتشاردسن.

١٠- ج. هـ. توماس، دليل القارئ لرواية دوروثي ريتشاردسن «رحلة حج» (جرينسبورو، مطبعة إي. إل. تي. ١٩٩٦)، وهو كتاب يذكّر إلى الكتب التي تناولت «ريتشاردسن» وروايتها «رحلة حج»، وتسلسل زمني بالأحداث التي جرت في الرواية وتفاصيل حول الشخصيات والسياقات المكانية، ملحق بها بيليو جرافيا مفيدة غاية الفائدة.

١١- ج. هـ. توماس، ملاحظات نقدية حول رواية «رحلة حج»: دوروثي ريتشاردسن (جرينزبورو، مطبعة إي. إل. تي. ١٩٩١)، وفيه يستكمل الكاتب ما بدأه في الدليل السابق، يذكر هنا الأحداث الثقافية والأفكار والناس والنصوص التي أحالت إليها الكاتبة في روايتها، وترجم لنا الألفاظ الأجنبية والعبارات الواردة في الرواية أيضًا.

١٢- ج. هـ. توماس، طبعات رواية «رحلة حج»: دوروثي ريتشاردسن: مقارنة بين النصوص (جرينزبورو، مطبعة إي. إل. تي. ٢٠٠١).

١٣- سي. واتس، دوروثي ريتشاردسن (بلايموث: دار نورثكوت للنشر، ١٩٩٥)، كتاب آخر في مجال تقديم أدب «ريتشاردسن» ضمن سلسلة «كتاب وأعمالهم»

يلفت الانتباه بصفة خاصة إلى عمودها الذى كانت تكتبه لمجلة «كلوزأب» وصلته بالجمال الأدبي.

١٤ - ج. وننغ، رحلة حج دوروثى ريتشاردسن (ماديسون: مطبعة جامعة ويسكنسون، ٢٠٠٠)، والكتاب عبارة عن قراءة فاحصة في خطابات دوروثى ريتشاردسن، سعيًا إلى النفاذ إلى الخيط السحاقى والرغبة في رواية «رحلة حج».

ويمكن للقارئ أيضًا الرجوع إلى الكتب الآتية فيما يتصل بـ
«فرجينيا وولف»:

١ - ج. بير، فرجينيا وولف: القاسم المشترك (إدنبره: مطبعة جامعة إدنبره، ١٩٩٦)، وهو عبارة عن مجموعة شيقة من المقالات التى تركز على محاولة فهم التاريخ فى أعمال وولف.

٢ - ن. بلاك، فرجينيا وولف بوصفها كاتبة نسوية (نيويورك: مطبعة جامعة كورنل، ٢٠٠٣)، ويقدم بلاك هنا دراسة نقدية مُلهمة للتوجه النسوى فى رواية «ثلاثة جنيهات».

٣ - ه. ليتش، فرجينيا وولف (لندن: تشاتو ووندس للنشر، ١٩٩٦)، وهو سيرة حياة تتكى إلى نزعة نقدية لأعمال وولف.

٤ - م. ميجمدار وأ. ماكلورين، فرجينيا وولف: التراث النقدى (لندن: روتلج وكيجان بول للنشر، ١٩٧٥)، وهو مجموعة لا غنى عنها للقارئ من المقالات النقدية التى استقبلت وولف ورواياتها فى العصر الذى عاشته، ومجموعات مقالاتها.

٥ - ل. مرقص، فرجينيا وولف (بلايموث: نورثكوت للنشر، ١٩٩٥)، وهو الكتاب الذى صدر ضمن سلسلة «كُتَّاب وأعمالهم»، يضم مقالات نقدية نافذة لأعمال وولف الروائية والنقدية، ويركز على قضايا مهمة فى أدبها مثل التاريخ والذاكرة والسر والمدينة والنوع والجنسية والسيرة والسيرة الذاتية.

٦- تي. موا، الجنسى والسياسى والنسوي: النظرية الأدبية النسوية (لندن: مثنون، ١٩٨٥)، وفيه مقارنة بين النقد الأدبى النسوى الأنجلو-أمريكى والفرنسي، ويفتح موا الكتاب بفصل يتناول فيه استقبال القراء لأدب «فرجينيا وولف»، مركزاً على وجهة نظر «إلين شوالتر» حول الاستقبال المضطرب لأدب النساء الحدائى على أنه «أدب يخص المرأة وحدها».

٧- ج. ناريمور، العالم بدون الذات: فرجينيا وولف والرواية (نيوهافن: مطبعة جامعة ييل، ١٩٧٣)، وهو دراسة مفصلة حول الاستراتيجيات السردية والحوار الداخلى فى قصص وولف.

٨- س. روز، وس. سيللرز (تحرير) رفيق كامبردج إلى فهم أدب فرجينيا وولف (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ٢٠٠٠)، وهو ضمن سلسلة «رفيق كامبردج»، يشتمل على مقالات نقدية تتناول روايات «ولف» ويومياتها ورسائلها، إلى جانب وجهات نظر تسعى إلى تقييم اهتمام «ولف» بعلوم الجمال والتحليل النفسى والسياسات النسوية.

٩- ب. س. روزنبرج، وج. ديبينو (تحرير) فرجينيا وولف وفن المقال (بازنيجستوك: ماكميلان للنشر، ١٩٩٧)، مجموعة مقالات رائعة تتناول أعمال وولف بوصفها ناقدة وكاتبة مقال.

١٠- ي. شوالتر، أدب يخص النساء وحدهم: كاتبات الرواية البريطانىات من بروننى إلى لسينغ (لندن: فيراجو، ١٩٧٧)، وهو كتاب مشهور يشتمل على دراسات نسوية أدبية تحمل على الذوق الجمالى الحدائى عند وولف ودورثى ريتشاردسن.

١١- ب. سلفر، فرجينيا وولف الرمز (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ٢٠٠٠)، وهو دراسة رائعة لعملية تلقى أدب وولف لدى الطبقة الراقية والشعبية.

١٢- م. وايتورث، فرجينيا وولف (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ٢٠٠٥)، وهو مدخل ممتاز وواضح لأدب فرجينيا وولف يشتمل على معلومات حول حياتها الشخصية، ودراسة نافذة للسياقات الأدبية والثقافية والعلمية والفلسفية التى لا غنى عنها لفهم أدب فرجينيا وولف.

١٣- أ. زويردلتغ، فرجينيا وولف والعالم الواقعي (بيريكلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٦)، وهو دراسة رائدة تتناول بالتفنيد الرأي القائل بأن أدب وولف بوصفها أدبًا جماليًا يعيش في برج عاجي، ويلفت الانتباه إلى أهمية أفكار النسوية والطبقة والحرب والسياسة في أدبها.

14 - INTERNET RESOURCE

www.jamesjoyce.ie

The James Joyce Centre, Dublin

www.english.osu.edu/organizations/ijjf/

The International James Joyce Foundation

www.utoronto.ca/IVWS/

The International Virginia Woolf Society

www.virginiawoolfsociety.co.uk/

The Virginia Woolf Society of Great Britain

www.uncg.edu/eng/elt/richardson/contents.htm

George H. Thompson's indispensable ebook The Editions of Dorothy

Richardson's Pilgrimage: A Companion of Texts, ELT Press 2001.

ببليوغرافيا الكتاب

المراجع التي تذكر أعمال الثلاثة: «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» القصصية، والمقالات النقدية والرسائل وحتى السير الذاتية مذكورة بين أقواس عبر النص نفسه من خلال اختصارات نورد دلالاتها هنا. وأما المراجع الأخرى فنذكرها باسم مؤلفيها وتاريخ الصدور.

JOYCE

Joyce, J. ([1914] 2000) *Dubliners*, Harmondsworth: Penguin. [Du]

([1916] 2000) *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth: Penguin. [PA]

([1922] 2000) *Ulysses*, Harmondsworth: Penguin. [U]

([1939] 2000) *Finnegans Wake*, Harmondsworth: Penguin. [FW]

(1966) *Letters of James Joyce*, 3 vols, ed. Stuart Gilbert (1) and Richard Ellmann (2-3), London: Faber. [LJJ]

(2000) *Occasional, Critical and Political Writing*, Oxford: Oxford University Press. [OCP]

RICHARDSON

Richardson, D. (1915) *Pointed Roofs*, London: Duckworth.

([1938] 1979) *Pilgrimage*, 4 vols, London: Virago. [P]

(1989) *Journey to Paradise: Short Stories and Autobiographical Sketches*, ed. Trudi Tate, London: Virago. [JP]

(1995) *Windows on Modernism: Selected Letters of Dorothy Richardson*, ed. Gloria Glikin Fromm, Athens, Ga.: University of Georgia Press. [LDR]

WOOLF

- Woolf, V. ([1915] 2001) *The Voyage Out*, Oxford: Oxford University Press. [VO]
- ([1919] 1999) *Night and Day*, Oxford: Oxford University Press. [ND]
- ([1922] 1999) *Jacob's Room*, Oxford: Oxford University Press. [JR]
- ([1925] 1998) *Mrs Dalloway*, Oxford: Oxford University Press. [MD]
- ([1927] 1998) *To the Lighthouse*, Oxford: Oxford University Press. [TL]
- ([1928] 1998) *Orlando*, Oxford: Oxford University Press. [O]
- ([1929; 1937] 1998) *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford: Oxford University Press. [AROO]
- ([1931] 1998) *The Waves*, Oxford: Oxford University Press. [W]
- ([1937] 1999) *The Years*, Oxford: Oxford University Press. [Y]
- ([1940] 2003) Roger Fry. *A Biography*, London: Vintage. [RF]
- ([1941] 1998) *Between the Acts*, Oxford: Oxford University Press. [BA]
- (1966–7) *Collected Essays*, 4 vols, London: Hogarth Press. [CE]
- (1977–84) *The Diary of Virginia Woolf*, 5 vols, eds. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, London: Hogarth Press. [D]
- (1986–94) *The Essays of Virginia Woolf*, 4 vols, ed. Andrew McNeillie, London: Hogarth Press. [E]
- (1979) *Women and Writing*, ed. Michèle Barrett, London: Women's Press. [WW]
- (1989) *Moments of Being*, ed. Jeanne Schulkind, London: Grafton [MB]
- (1992a) *A Woman's Essays*, ed. Rachel Bowlby, Harmondsworth: Penguin.
- (1992b) *The Crowded Dance of Modern Life*, ed. Rachel Bowlby, Harmondsworth: Penguin.

(2001) *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, Oxford: Oxford University Press. [MW]

SECONDARY TEXTS

Armstrong, N. (1987) *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York: Oxford University Press.

Attridge, D. and Howes, M. (2000) *Semicolonial Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press.

Auerbach, E. (1953) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Banfield, A. (1982) *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London: Routledge and Kegan Paul.

Bazin, N. (1973) *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Beach, J.W. (1932) *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, New York: Appleton Crofts.

Beja, M. (1992) *James Joyce: A Literary Life*, Basingstoke: Macmillan.

Belsey, C. (1980) *Critical Practice*, London: Methuen.

Bergonzi, B. (1970) *The Situation of the Novel*, London: Macmillan.

— (1986) *The Myth of the Modern and Twentieth-Century Literature*, Brighton: Harvester.

Bergson, H. ([1910] 2001) *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, New York: Dover.

— ([1911] 2004) *Matter and Memory*, New York: Dover.

- Booth, W. C. (1961) *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bowlby, R. (1988) *Feminist Destinations*, Oxford: Blackwell.
- Bradbury, M. and McFarlane, J. (1976) *Modernism 1890–1930*, Harmondsworth: Penguin.
- Brooker, J. (2004) *Joyce's Critics: Transitions in Reading and Culture*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Brooks, P. (1985) *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Vintage.
- Brosnan, L. (1997) *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism: Breaking the Surface of Silence*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Budgen, F. (1972) *James Joyce and the Making of "Ulysses" and Other Writings*, London: Oxford University Press.
- Cixous, H. (1968) *The Exile of James Joyce*, trans. S. Purcell, London: John Calder.
- Cohn, D. (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press.
- Conrad, J. (1986), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Vol 2: 1898–1902, eds. F. R. Karl and L. Davies, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cuddy-Keane, M. (2003) *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dainton, B. (2000) *Stream of Consciousness: Unity and Continuity in Conscious Experience*, London: Routledge.
- Doody, M. A. (1996) *The True Story of the Novel*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Dusinberre, J. (1997) *Virginia Woolf's Renaissance: Woman Reader or Common Reader?*, Basingstoke: Macmillan.

Eagleton, T. (2005) *The English Novel*, Oxford: Blackwell.

Edel, L. (1955) *The Psychological Novel 1900–1950*, London: Hart-Davies.

Eysteinsson, A. (1990) *The Concept of Modernism*, New York: Cornell University Press.

Faulkner, P. (1977) *Modernism*, London: Methuen.

(ed.) (1986) *A Modernist Reader: Modernism in England 1910–1930*, London: Batsford.

Forster, E. M. (1927) *Aspects of the Novel*, London: Edward Arnold.

Frank, J. (1963) *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, Bloomington: Indiana University Press.

Friedman, A. J. and Donley, C. (1985) *Einstein as Myth and Muse*, Cambridge: Cambridge University Press.

Friedman, M. J. (1955) *Stream of Consciousness: A Study of Literary Method*, New Haven: Yale University Press.

Furst, L. (ed.) (1992) *Realism*, London: Longman.

Gasiorek, A. (1995) *Post-War British Fiction: Realism and After*, London: Edward Arnold.

Genette, G. (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. J. Lewin, New York: Cornell University Press.

Gibson, A. (2002) *Joyce's Revenge: History, Politics and Aesthetics in 'Ulysses'*, Oxford: Oxford University Press.

Gilbert, S. M. and Gubar, S. (1988–94) *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, 3 vols, New Haven: Yale University Press.

Goldberg, S. L. (1961) *The Classical Temper: A Study of James Joyce's 'Ulysses'*, London: Chatto and Windus.

- Goldman, J. (2001) *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2004) *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse*, Basingstoke: Palgrave.
- Groden, M. (1977) *'Ulysses' in Progress*, Princeton: Princeton University Press.
- Gualtieri, E. (2000) *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*, Basingstoke: Macmillan.
- Hanscombe, G. and Smyers, V. (1987) *Writing for Their Lives: The Modernist Women, 1910–1940*, London: Women's Press, 1987.
- Hart, C. (ed.) (1974) *Conversations with James Joyce*, New York: Barnes and Noble Books.
- Heath, S. (1972) *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*, London: Elek.
- Heilbrun, C. (1973) *Towards a Recognition of Androgyny*, New York: Knopf.
- Henke, S. (1990) *James Joyce and the Politics of Desire*, London: Routledge.
- Herman, L. (1996) *Concepts of Realism*, Columbia, S.C.: Camden House.
- Holtby, W. (1978) *Virginia Woolf: A Critical Memoir*, Chicago: Academy Press.
- Humphrey, R. (1954) *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press.
- Hynes, S. (1990) *A War Imagined: The First World War and English Culture*, London: Bodley Head.
- James, H. (1934) *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur, New York: Scribner's.
- _(1956) *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction*, ed. L. Edel, New York: Vintage.
- _(1984) *Letters of Henry James, Vol 4: 1895–1916*, ed. L. Edel, London: Belknap Press.

James, W. ([1890] 1981) *The Principles of Psychology*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Kennedy, J. B. (2003) *Space, Time and Einstein: An Introduction*, Chesham: Acumen.

Kermode, F. (1967) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford: Oxford University Press.

Kern, S. (1983) *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Kiberd, D. (1995) *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, London: Jonathan Cape.

Kime Scott, B. (1987) *James Joyce*, Brighton: Harvester.

_ (ed.) (1990) *The Gender of Modernism*, Bloomington: Indiana University Press.

_ (1995) *Refiguring Modernism 1: The Women of 1928 and 2: Postmodern Feminist Readings of Woolf, West and Barnes*, Bloomington: Indiana University Press.

Kumar, S. (1959) 'Dorothy Richardson and the Dilemma of "Being versus Becoming"', *Modern Language Notes* 74:6, 494–501.

LaCapra, D. (1987) *History, Politics, and the Novel*, New York: Cornell University Press.

Lawrence, K. (1981) *The Odyssey of Style in 'Ulysses'*, Princeton: Princeton University Press.

Leavis, F. R. (1933) *For Continuity*, Cambridge: The Minority Press.

_ (1948) *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, London: Chatto and Windus.

Levenson, M. (1984) *A Genealogy of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.

— (ed.) (1999) *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.

Levine, G. (1981) *The Realistic Imagination: English Fiction from Frank to Lady Chatterley*, London: University of Chicago Press.

— (ed.) *Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*, Madison: University of Wisconsin Press.

Lewis, W. ([1927] 1993) *Time and Western Man*, Santa Rosa: Black Sparrow Press.

Lodge, D. (1977) *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London: Edward Arnold.

Lorentz, H. A., Einstein, A., Minkowski, H., and Weyl, H. (1952) *The Principle of Relativity: A Collection of Original Memoirs on the Special and General Theory of Relativity*, New York: Dover Press.

Lubbock, P. (1921) *The Craft of Fiction*, London: Cape.

Lukács, G. ([1920] 1989) *The Historical Novel*, London: Merlin.

Madox Ford, F. (1947), *The March of Literature: From Confucius to Modern Times*, London: George Allen and Unwin.

— (2003), 'On Impressionism', repr. in *The Good Soldier*, eds. K. Womack and W. Baker, Ontario: Broadview Press.

Mahaffey, V. (1988) *Reauthorizing Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press.

Matz, J. (2001) *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press.

Minow-Pinkney, M. (1987) *Virginia Woolf & the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Morris, P. (2003) *Realism*, London: Routledge.

- Nicholls, P. (1995) *Modernisms: A Literary Guide*, Basingstoke: Macmillan.
- Nolan, E. (1995) *James Joyce and Nationalism*, London: Routledge.
- North, M. (1999) *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern*, Oxford: Oxford University Press.
- Ortega y Gasset, J. ([1925] 1948) *The Dehumanization of Art and Ideas about the Novel*, Princeton: Princeton University Press.
- Parrinder, P. and Philmus, R. (1980) *H. G. Wells' Literary Criticism*, Brighton: Harvester.
- Peters, J. (2001) *Conrad and Impressionism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Potts, W. (ed.) (1979) *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, Seattle: University of Washington Press.
- Pykett, L. (1995) *Engendering Fictions: The English Novel in the Early Twentieth Century*, London: Arnold.
- Rice, T. J. (1997) *Joyce, Chaos, and Complexity*, Urbana: University of Illinois Press.
- Rosenberg, B. C. (1995) *Virginia Woolf and Samuel Johnson: Common Readers*, Basingstoke: Macmillan.
- Schwarz, D. R. (1986) *The Humanistic Heritage: Critical Theories of the English Novel from James to Hillis Miller*, Basingstoke: Macmillan.
- Sherry, V. (2003) *The Great War and the Language of Modernism*, Oxford: Oxford University Press.
- Spencer, J. (1986) *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford: Blackwell.
- Spoor, R. E. (1994) *James Joyce and the Language of History: Dedalus's Nightmare*, New York: Oxford University Press.

Stevenson, W. (1996) *Romanticism and the Androgynous Sublime*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Strawson, G. (1994) *Mental Reality*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Stubbs, P. (1979) *Women and Fiction, 1880–1920*, Brighton: Harvester.

Tate, T. (1998) *Modernism, History and the First World War*, Manchester: Manchester University Press.

Van Ghent, D. (1953) *The English Novel: Form and Function*, New York: Rinehart and Company.

Watt, I. (1957) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, London: Chatto and Windus.

Whitworth, M. H. (2002) *Einstein's Wake: Relativity, Metaphor, and Modernist Literature*, Oxford: Oxford University Press.

Williams, R. (1970) *The English Novel from Dickens to Lawrence*, London: Chatto and Windus.

Wilson, A. (1958) 'Diversity and Depth', *Times Literary Supplement*, 15th August.

المؤلفة في سطور:

ديبرا بارسونز

أستاذ ورئيس برامج الدراسات العليا في جامعة برمنجهام - المملكة المتحدة - باحثة في مجالات الحداثة والثقافة البصرية والمدينة.

المترجم في سطور:

أ. د أحمد الشيمي

أستاذ الأدب الإنجليزي - جامعة بنى سويف.

١- دكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعتى رايس - القاهرة (١٩٩٦).

٢- أستاذ الأدب الإنجليزي - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية من (١٩٩٩ - ٢٠٠٩).

٣- رئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية آداب بنى سويف من ١٠ / ١٠ / ٢٠٠٩ وحتى مارس (٢٠١٠).

الكتب المطبوعة:

له الكثير من الكتب المترجمة المطبوعة منها:

١- كتاب: هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجعاعات المفسرة ل: ستانلى فش (صدر عام ٢٠٠٤ عن المشروع القومى للترجمة).

٢- كتاب: نساء مفقودات وقصص أخرى (مجموعة قصص قصيرة) عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام (٢٠٠٢).

٣- كتاب: يقظة امرأة لكيث شويان عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام (٢٠٠٤).

٤- كتاب: ربما في حلب ذات يوم وقصص أخرى (مجموعة قصص قصيرة) عن المشروع القومى للترجمة عام ٢٠٠٥ وطبعة أخرى عن مكتبة الأسرة عام (٢٠٠٦)، وطبعة ثالثة عن المركز القومى للترجمة عام (٢٠٠٩).

٥- كتاب: الإسلام في أوروبا: التنوع والهوية والتأثير، تحرير إيفى فوكاس وعزيز العظمة صادر عن المركز القومى للترجمة عام ٢٠١١.

٦- البريد الإلكتروني

ahmadelsheemi@hotmail.com

التصحيح اللغوى: محمد المصرى
الإشراف الفنى: حسن كامل